

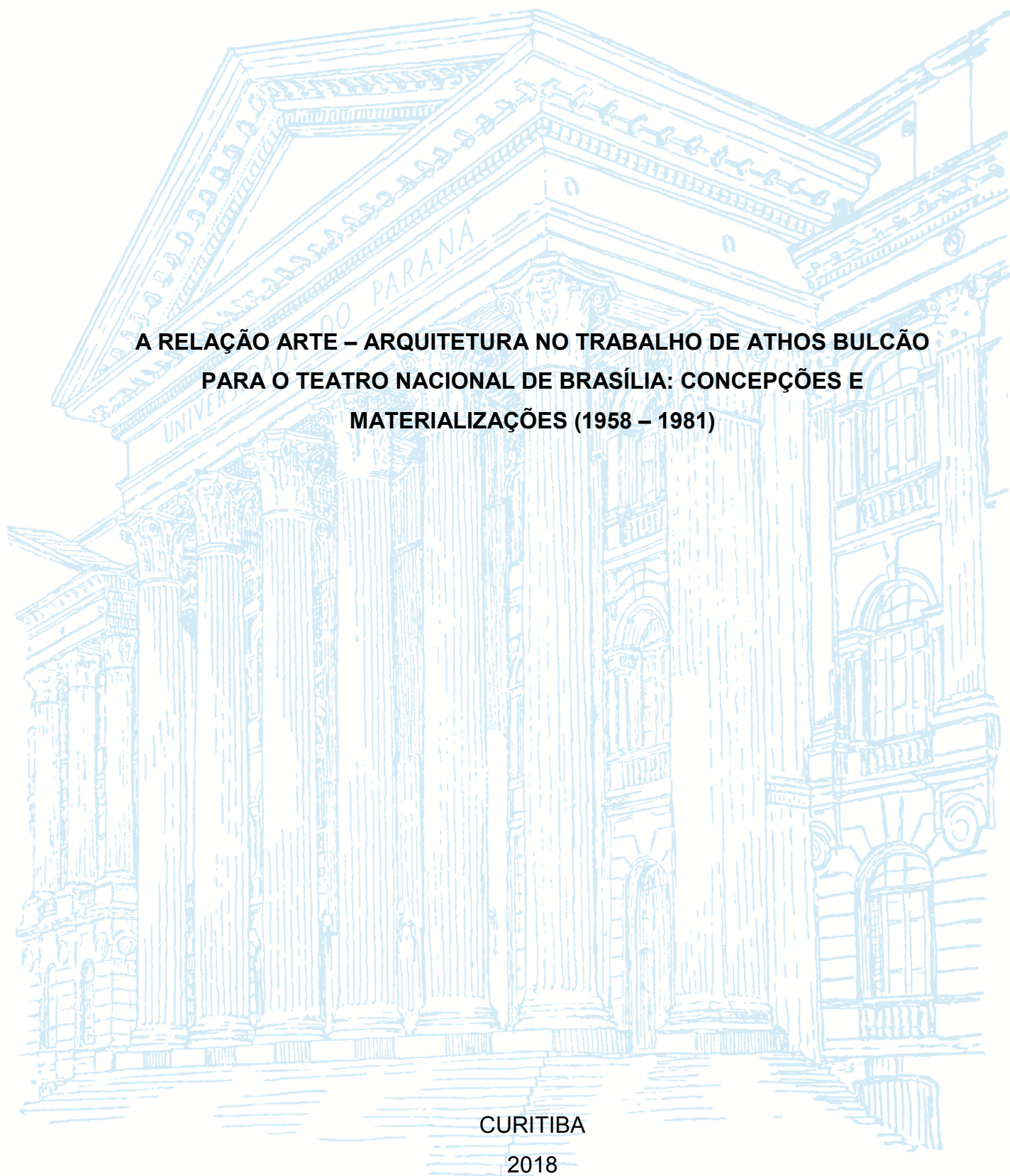
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANA FONSECA DE MELO ADAM

**A RELAÇÃO ARTE – ARQUITETURA NO TRABALHO DE ATHOS BULCÃO  
PARA O TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA: CONCEPÇÕES E  
MATERIALIZAÇÕES (1958 – 1981)**

CURITIBA

2018



LUCIANA FONSECA DE MELO ADAM

**A RELAÇÃO ARTE – ARQUITETURA NO TRABALHO DE ATHOS BULCÃO  
PARA O TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA: CONCEPÇÕES E  
MATERIALIZAÇÕES (1958 – 1981)**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE  
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS  
MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Adam, Luciana Fonseca de Melo.

A relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o  
Teatro Nacional de Brasília : concepções e materializações (1958-  
1981) / Luciana Fonseca de Melo Adam. – Curitiba, 2018.  
239 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná .  
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
História.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

1. Teatro – Brasília (DF). 2. Teatro – Arquitetura. 3. Bulcão,  
Athos, 1918-2008. 4. Niemayer, Oscar, 1907-2012. I. Título. II.  
Universidade Federal do Paraná.

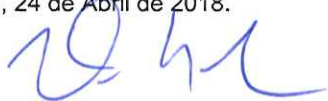
CDD 711.5

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUCIANA FONSECA DE MELO ADAM**, intitulada: **A RELAÇÃO ARTE - ARQUITETURA NO TRABALHO DE ATHOS BULCÃO PARA O TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA: CONCEPÇÕES E MATERIALIZAÇÕES (1958 - 1981)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 24 de Abril de 2018.



VINICIUS NICASTRO HONESKO(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)



JULIANA HARUMI SUZUKI(UFPR)



ARTUR CORREIA DE FREITAS(UFPR)





Para Athos Bulcão.  
(*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

Com carinho e reconhecimento:

à minha família querida,  
ao professor Vinícius Honesko,  
à Pós-Graduação em História – UFPR,  
à CAPES.

Pelo apoio profissional:

à Fundação Athos Bulcão,  
ao Arquivo Público do Distrito Federal,  
à Subsecretaria de Patrimônio Artístico e Cultural (SuPAC - SeCult - DF),  
à Universidade de Brasília:

Centro de Planejamento Oscar Niemeyer (CEPLAN);

Centro de Documentação Edgard Graeff (CEDIARTE) e Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo (FAU);

Centro de Documentação, Acervo e Divulgação (CENDAD) do Instituto de  
Artes (IDA);

Arquivo Central;

Biblioteca Central;

Prof. Alex Calheiros e Casa da Cultura da América Latina (CAL).

Pelo encontro e pela manhã dividindo memórias:

ao arquiteto e urbanista Aleixo Anderson Furtado.

Se uma história é uma semente,  
então nós somos seu solo.  
Clarissa Pinkola Estés

## RESUMO

A presente dissertação busca investigar a relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília, entre os anos de 1958 a 1981. Para tanto os textos de Oscar Niemeyer, autor do projeto do Teatro, contribuem para o entendimento dos objetos artísticos ali desenvolvidos, uma vez que apontam o conteúdo do encargo recebido pelo artista. O contexto histórico formativo de Athos Bulcão, na década de 1940, bem como o desenrolar de suas atividades ao longo da década seguinte, lança luz sobre as suas diretrizes e escolhas plásticas. Nesse sentido, os depoimentos e entrevistas concedidos por ele são ricos de informações acerca de suas referências. Assim, o conteúdo em torno dos textos do arquiteto e daquele inculcado na fala do artista esclarecem o objeto artístico em análise. Historicamente o discurso da integração da arte com a arquitetura, que adentrou o Brasil através de Le Corbusier e foi difundido a partir de Lúcio Costa, tem mantido num mesmo conjunto obras de arte autônomas aos edifícios onde se instalam com obras produzidas para o próprio edifício. Nesta dissertação aponta-se como o trabalho de Athos Bulcão constituiu-se a partir da própria arquitetura, demonstrando-se através dela, o que extravasa aquela idéia primeira de integração das artes com a arquitetura amplamente difundida no Brasil, tornando presente a necessidade de investigação desses objetos formais históricos a partir dos discursos dos próprios envolvidos: arquiteto e artista.

Palavras-chave: Arte-arquitetura. Athos Bulcão. Oscar Niemeyer. Teatro Nacional de Brasília.

## **ABSTRACT**

This thesis aims to investigate the Art-Architecture relationship in Athos Bulcão's works for Brasilia National Theatre from 1958 to 1981. Therefore, the texts from the author of the Theatre project, Oscar Niemeyer, contribute to an understanding of the artistic objects developed therein, since they state the incumbency in charge of the artist. Athos Bulcão's formative historical context in the decade of 1940, as well as his activity development along the next decade, throw light on his guidelines and plastic choices. In that sense, the testimonies and interviews he granted are richly informative about his references. Thus, the contents all around the architect's texts and from the artist's speech clarify the artistic object under analysis. Historically, the discourse of Art and Architecture integration which entered Brazil through Le Corbusier and was disseminated past Lúcio Costa has grouped, in a same set, art works independent from the building where they are installed and works produced specifically for the buildings in question. This thesis points out how Athos Bulcão's works evolved from Architecture itself and showed up through this utter, thus superseding that first idea of integration of Art and Architecture broadly divulged in Brazil. That thereby presentifies a necessity to investigate those formal historic objects from the perspective of the very involved subjects: artist and architect.

**Keywords:** Art-Architecture; Athos Bulcão; Oscar Niemeyer. Brasilia National Theatre.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>ATHOS BULCÃO.....</b>	<b>36</b>
1.1	AS AMIZADES E O CONVÍVIO ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1940.....	38
1.1.1	Antes, uma pequena digressão.....	38
1.1.2	A década de 1940.....	39
1.1.3	A bolsa de estudos na França.....	56
1.2	A DÉCADA DE 1950, SEUS REVESES E A ABERTURA PARA NOVOS SUPORTES ARTÍSTICOS.....	59
1.2.1	A parceria com Oscar Niemeyer e a contínua ampliação dos suportes de sua arte.....	77
<b>2</b>	<b>UM PAINEL AO SOL.....</b>	<b>83</b>
2.1	O PAINEL DAS EMPENAS NORTE E SUL DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA.....	86
2.1.1	O Teatro Nacional de Brasília.....	90
2.1.2	Oscar Niemeyer e a leveza do sólido arquitetônico.....	98
2.1.3	O Painel e sua constituição formal.....	100
2.1.4	O encargo de Oscar Niemeyer a Athos Bulcão.....	109
2.2	ATHOS BULCÃO NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (1963 – 1965)....	114
2.2.1	O Instituto Central de Artes e o ambiente acadêmico.....	115
2.2.2	O concreto pré-fabricado como suporte e linguagem plástica.....	123
<b>3</b>	<b>CINCO PAINÉIS PARA OS SENTIDOS.....</b>	<b>132</b>
3.1	AS OBRAS DE FINALIZAÇÃO DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA (1975 – 1981).....	134
3.1.1	Oscar Niemeyer e o espaço arquitetural.....	135
3.1.2	Os painéis de Athos Bulcão para os espaços do Teatro Nacional (1975 – 1978).....	142
3.2	ATHOS BULCÃO E SUAS DIRETRIZES.....	175
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>184</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>190</b>
	<b>ANEXO 1 – ENTREVISTA COM O ARQUITETO E URBANISTA ALEIXO ANDERSON FURTADO.....</b>	<b>203</b>
	<b>ANEXO 2 – PROJETOS.....</b>	<b>214</b>



## INTRODUÇÃO

Adentrar as discussões sobre a relação das produções artísticas vinculadas à arquitetura, por certo, pode produzir divagações a respeito de qualquer espaço e tempo histórico em que exista um monumento ou testemunho material de tais produções.

Para tanto, basta pensarmos nos mosaicos dos edifícios de Pompéia, em especial o Mosaico de Alexandre (de 150 a.C.) no edifício nomeado Casa do Fauno; também nos afrescos da Capela Scrovegni (de 1305), em Pádua, na Itália, de autoria de Giotto; ou mesmo nas esculturas parietais da Fachada da Natividade da Catedral da Sagrada Família (iniciada em 1882 e ainda em construção) de Antoni Gaudí, em Barcelona, na Espanha. Vejam-se os arranjos e rearranjos dessa relação, no início do século XX, advindos tanto das novas possibilidades técnico-construtivas surgidas com a revolução industrial quanto da efervescência do mundo artístico do período, produzindo obras como a Sala *Proun* (de 1923) de El Lissitzky, e a Residência Schröder (de 1924), de Gerrit Rietveld.

Entretanto essa relação entre a arte e a arquitetura, pelo fato de não poder ser generalizada, nem tida como um conceito único para qualquer monumento ou testemunho arquitetônico, exige do historiador abordagem específica dos objetos de estudo<sup>1</sup>. Os objetos de arte-arquitetura passam, então, a solicitar o entendimento das condições humanas que os possibilitaram dentro de seus espaços-tempo específicos. Nesta dissertação, o olhar para tal relacionamento se dará a partir das obras de arte de Athos Bulcão, executadas para um edifício, o Teatro Nacional de Brasília.

---

<sup>1</sup> Em seu livro, *O complexo arte-arquitetura*, Hal Foster (2011) trata o problema da arte e da arquitetura tanto a partir de articulações onde a segunda toma o lugar da primeira, como vice-versa. O termo complexo, para o autor, é utilizado de três maneiras: “A primeira é simplesmente para designar os vários conjuntos em que a arte e a arquitetura são justapostas e/ou combinadas, [...] Também emprego ‘complexo’ para indicar como a subordinação capitalista do cultural ao econômico não raro provoca a reformulação dessas combinações arte-arquitetura como pontos de tração e/ou locais de exibição. [...] Por último, utilizo o termo ‘complexo’ quase no sentido de diagnóstico de um bloqueio ou uma síndrome – que é difícil identificar como tal, [...]” (FOSTER, 2011, página 13). Dentro dessa perspectiva, o autor busca produzir material crítico sobre obras de arte-arquitetura a partir da década de 1960 (ainda que se utilize do Pop Art surgido em meados da década de 1950 para explicar fenômenos na arte-arquitetura da década seguinte), por profissionais vinculados ao eixo EUA-Europa. Neste trabalho, entretanto, a investigação da **relação** arte-arquitetura pauta-se no produto (objeto artístico-arquitetônico) da articulação entre arquiteto e artista. O que é diferente de investigar as apropriações que arquitetos possam fazer das artes, e vice-versa. Soma-se a isso o fato de se buscar entender a constituição da relação arte-arquitetura a partir das permutas que seus agentes (arquiteto e artista) realizaram entre 1930 e 1950. Assim, a não utilização do pensamento de Hal Foster nessa dissertação fica justificada.

## História, arte e arquitetura.

Na introdução de seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, Michael Baxandall (2006) trata da dificuldade em se transportar um sentido humano como a visão para palavras e conceitos, para a linguagem. Surge, então, o desafio da narrativa histórica sobre as obras de arte plásticas<sup>2</sup>.

Pontuada a questão, o autor busca aninhar a explicação histórica do objeto de arte, como um quadro, dentro da descrição do próprio objeto:

A descrição é um ato de demonstração – através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso olhar – e funciona de modo ostensivo: o sentido se forma por um jogo de referência recíproca, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto particular a que ela se reporta.<sup>3</sup>

Essa descrição, por fim, estará contida na própria narrativa histórica e, a fim de localizá-la num contexto espaço-tempo, no qual o objeto foi gerido, esse autor cria o esquema nomeado **triângulo de reconstituição**.

Nele, o vértice superior do triângulo é o próprio objeto em estudo e se apresenta, enquanto obra de arte, como uma solução formal encontrada por seu autor. A base de sua teoria (considerando-se os vértices inferiores do triângulo) assenta-se em dois pontos: sobre o **encargo** recebido pelo autor do objeto em estudo; e sobre as **diretrizes** adotadas para a solução do problema a ele proposto<sup>4</sup>.

Servindo-se de um objeto de engenharia (a ponte sobre o rio Forth, construída em fins do século XIX, na Escócia) como vértice de seu triângulo de reconstituição, o autor demonstra o encargo vinculado às questões de ordem geral que envolvem o problema e se relacionam com necessidades comuns à sociedade em que a solução formal está inserida. Por exemplo, no caso de uma construção, a necessidade de edificar para prover proteção, vencimento de distâncias terrestres ou cursos de água. Já as diretrizes dizem respeito a questões específicas e locais, geridas na solução do problema em si mesmo, como o tipo de solo onde o edifício será construído, o clima, os materiais disponíveis para a construção, a tecnologia desenvolvida até o momento histórico do objeto<sup>5</sup>.

Entretanto, o autor demonstra, ao longo dos capítulos subsequentes, como a transposição desse esquema triangular simples para obras de arte visuais, como os

---

<sup>2</sup> BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>3</sup> Ibidem, p.44.

<sup>4</sup> Ibidem, p.71.

<sup>5</sup> Ibidem, p.49-69 passim.

quadros, exigirá a inserção, na narrativa, das discussões de ordem pictórica que envolveram o criador da solução formal, suas permutas com outros artistas, bem como com os sistemas de ideias da época em que foram realizados.

A intencionalidade da obra de arte, para Baxandall, não se refere a um estado psicológico passado na mente do artista no momento da concepção de sua obra:

Penso, antes, numa condição de toda ação humana racional, uma condição que pressuponho quando organizo uma série de fatos circunstanciais ou exploro o “triângulo de reconstituição”. Nessas situações, me parece correto falar em “intencionalidade”. A hipótese de fundo é que todo autor histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro.

Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. [...] <sup>6</sup>

É nessa medida, através da identificação dessas circunstâncias no meio sócio-cultural da época, que Michael Baxandall procura essa intencionalidade, a qual dará suporte às críticas inferenciais sobre o objeto de arte ao longo da narrativa histórica.

Pontue-se aqui o caráter objetivo da construção dessa narrativa, admitindo-se ser o historiador capaz, apenas, de adentrar as circunstâncias do meio geracional da obra, e nunca a subjetividade humana na manipulação (ou subversão) das condições nas quais seu autor foi colocado.

Dentre as ferramentas que propõe para a verificação do meio onde o artista se inseriu é especialmente útil o que chamou **troc** (permuta)<sup>7</sup>. Baxandall (2006) elucida como se utiliza desse conceito como uma ferramenta para a crítica inferencial da narrativa. O autor procura localizar o termo como uma transação de produtos intelectuais, na qual o dinheiro não necessariamente é a moeda de troca. A permuta possibilitada pelas obras de arte se faria, assim, mais com as experiências que proporcionam do que com a troca de bens em si mesmos:

*Troc* indica apenas uma *forma* de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes.<sup>8</sup>

Considerando essas experiências permutáveis entre artistas, Baxandall fará considerações sobre a noção de **influência**. Adverte sobre a ineficácia da palavra,

<sup>6</sup> BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.80.

<sup>7</sup> Ibidem, p.89-101.

<sup>8</sup> Ibidem, p.89.

uma vez que inverte a relação ativo/passivo. Para ele, dizer que X influenciou Y significa apontar que X fez algo por Y, e não o inverso. Propõe, então, outro olhar e, para demonstrá-lo, utiliza-se da ampliação da imagem que temos do jogo de bilhar. Na ideia corrente de influência, X seria a bola (branca) que impulsiona outra bola Y, justamente o ponto que o autor pretende inverter:

Para o nosso caso, uma imagem melhor seria a do espaço proporcionado por uma mesa de bilhar, no qual estão dispostas muitas bolas [...]. A grande diferença é que a tacadeira, ou bola branca, que impulsiona as demais não é mais X, e sim Y. Toda vez que Y se reporta a X, ocorre uma reorganização de todo o campo de jogo. Y moveu-se propositadamente, impelida pelo taco da intenção, e modifica a posição de X; no fim, cada bola está numa nova posição e numa nova relação com todas as demais bolas.<sup>9</sup>

Como exemplo, esse historiador se utiliza do trabalho que Picasso desenvolveu entre 1906 e 1910 (*Les demoiselles d'Avignon*) a partir do contato com a pintura de Cézanne: “Picasso aceitava diversas imagens de Cézanne que faziam parte do *troc* cultural de onde ele extraiu sua Diretriz”<sup>10</sup>. Entretanto, demonstra como as ações/escolhas de Picasso sobre as questões pictóricas de Cézanne, viriam deslocar, a partir de 1910, a figura deste último dentro da própria história da arte:

A verdade é que Picasso exerceu uma ação muito determinante sobre Cézanne. Antes de tudo, reescreveu a história da arte dando a Cézanne uma importância histórica muito maior e decisiva, a partir de 1910, do que atribuída em 1906: ele deslocou a obra de Cézanne para o centro da tradição da pintura européia.<sup>11</sup>

O trabalho de Michael Baxandall contribui para que se possa olhar especificamente, num espaço-tempo determinado, a relação arte-arquitetura. Circunscreve os limites dessa relação no tempo em que foi forjada. Suas ideias de *troc* e influência possibilitam uma investigação entre pares ou grupos de artistas, ampliando o campo de inferências e enriquecendo a narrativa histórica.

Por outro lado, uma vez que aquela relação entre objetos constituídos no passado permanece a nos capturar na contemporaneidade, pergunta-se como aprofundar a investigação historiográfica e dar-lhe sentido e utilidade enquanto viventes de circunstâncias adversas daquelas.

Em seu livro, *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, Didi-Huberman (2013) aponta para um aspecto importante do objeto artístico, sua **apresentabilidade**:

<sup>9</sup> BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.103.

<sup>10</sup> Ibidem, p.104.

<sup>11</sup> Ibidem, p.105.

Com freqüência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. [...] Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebermos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. [...] Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*.<sup>12</sup>

Essa apresentabilidade a que se refere, nos elementos sensíveis da obra de arte, toca nossos sentidos. Para o autor<sup>13</sup> essa característica permite explorar a figurabilidade da imagem (tendo-se figurabilidade  $\neq$  representação figurativa), a partir da qual é possível a experiência do não-saber, de uma fenomenologia do olhar, capaz de produzir a abertura necessária para um novo conhecimento.

É nessa medida que ele fala da necessidade de escolher objetos de estudo que permitam “uma experiência de abertura: imprevisível (irreduzível a um programa de pesquisa) e inquietante (irreduzível a um saber ou a um sistema)”<sup>14</sup>.

Dessa forma, o autor<sup>15</sup> se propõe a pensar as certezas metodológicas impostas pela disciplina. Aponta, ao longo da própria história da arte, aberturas para o problema do conhecimento seguidas do fechamento em si mesmas, e indaga acerca do tom de certeza que o historiador, como um *fictor*, constrói a impressão do objeto, verdadeiramente apreendido e elucidado:

Em suma, o dito “conhecimento específico da arte” simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria *forma específica de discurso*, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto – objeto despojado do seu próprio desdobramento ou transbordamento específico.<sup>16</sup>

Sua proposta para pensar o não saber tem como fundo a dialética entre o reconhecível/representável (do âmbito do visível, do legível e do invisível) e o irreconhecível/irrepresentável (do âmbito do visual e do virtual), justamente o ponto onde localiza a apresentabilidade do objeto de arte<sup>17</sup>.

Como o visível se constitui através de detalhes representacionais da obra, o legível surge dessa primeira instância, capaz de evocar no espectador o que Didi-Huberman nomeia como temas ou conceitos, “como dizia Panofsky, histórias ou

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. 1ªed. São Paulo: Editora 34, 2013. p.9, grifo do autor.

<sup>13</sup> Ibidem, p.16.

<sup>14</sup> Idem. **Inquietar-se diante de cada imagem**. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui. In. Vacarme, nº37, out/2006. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko publicada no blog Flanagens, 2011. s/p.

<sup>15</sup> Idem, op. cit., 2013, p.13.

<sup>16</sup> Idem, op. cit., 2013, p.11-12, grifo do autor.

<sup>17</sup> Idem, op. cit., 2013, p.15-16.

alegorias: unidades de saberes”<sup>18</sup>. O invisível, alinhado aos dois primeiros, é remetido aos trechos do visível onde não é possível o legível, onde faltam aqueles detalhes representacionais capazes de produzir conceitos. É justamente desta suspensão permitida pelo invisível que ele propõe sua dialética, a partir de um não-saber causado pela simples apresentação, ou presença da obra ou de um trecho da obra.<sup>19</sup>

Enquanto a obra se fecha na metodologia iconográfica visível-legível, o invisível abre a dialética do autor para o que chamará visual e virtual:

Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*.<sup>20</sup>

Apresentando o visível, o legível e o invisível, como o processo básico da pesquisa iconológica, localiza os aspectos visuais e virtuais aninhados na sensibilidade do pesquisador, na sua própria capacidade de se deixar apreender pelo objeto e se admitir num desconhecido frente a ele.

O visual distingue-se do visível por não ser um objeto delimitado na obra, mas tampouco inapreensível ao observador<sup>21</sup>. Constitui parte da obra de arte, como o caso dos maciços de cor, por exemplo:

A *virtus* designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura. Isso não quer dizer que seja desprovida de sentido. Ao contrário: ela extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas, mas constelações inteiras de sentido, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta seu labirinto *virtual*.<sup>22</sup>

Demonstrando a armadilha existente na ideia de conhecimento da obra de arte através, única e exclusivamente, de categorias do próprio passado, Didi-Huberman (2013) se utiliza do exemplo do golpe do historiador. Ele consiste em se

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. 1ªed. São Paulo: Editora 34, 2013. p.20.

<sup>19</sup> Ibidem, p.23-24.

<sup>20</sup> Ibidem, p.24, grifo do autor.

<sup>21</sup> Um bom exemplo dado pelo autor encontra-se na página 40 de seu livro: “A realidade visível de um vitral gótico pode ser definida pelo tratamento específico de um tema iconográfico e pelo detalhe de seu ‘estilo’; mas isso só se apresenta hoje por meio de uma operação de telescopia fotográfica, enquanto a realidade visual desse mesmo vitral será primeiramente o modo pelo qual uma matéria imagética foi concebida, na Idade Média, de modo que os homens, ao entrarem numa catedral, se sentissem como que caminhando na luz e na cor [...]”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.40)

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.26, grifo do autor.



acreditar que as categorias do presente não são apropriadas para a interpretação de realidades do passado. Para o autor esse pensamento não se sustenta e o aponta como uma consequência do discurso de especificidade da disciplina história da arte; e inverte a proposição: “Pode-se, *praticamente*, interpretar as realidades do passado com as categorias do passado (do mesmo passado, entenda-se)?”.<sup>23</sup>

Esse o ponto onde ele evoca o nome de Baxandall, uma vez que sua metodologia historiográfica fecha-se sobre as categorias do próprio passado<sup>24</sup>: “O próprio Baxandall escreve no prefácio que seu livro ‘reconstitui os elementos de um equipamento intelectual adaptado ao exame das pinturas do *Quattrocento*’”.<sup>25</sup>

Sobre a questão, é importante pontuar que o que se coloca no pensamento de Didi-Huberman<sup>26</sup> não é o descarte do passado como anteparo ao próprio passado, mas que seu anacronismo deva ser cuidadosamente tratado, debatido, ou mesmo aproveitado. Para ele, a categoria passada ou presente a partir da qual o historiador fundamenta sua pesquisa, é uma tomada de posição. Sua dialética visa justamente retirar a operação historiográfica, o *fictor*, o historiador, dos limites impostos pela disciplina.

É interessante observar como sua proposta pela busca da visualidade e da virtualidade na obra de arte, ao contrário de arrancar o observador do passado, tem a capacidade de desvelar aquilo que nos captura no presente e, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao sentido passado, a um sentido histórico. Ser capturado sensivelmente pelo objeto de arte permite a suspensão de sua própria temporalidade histórica.

Assim, se por um lado a história da arte (como disciplina) consolidou metodologias de pesquisa embasadas em avaliações objetivas, nas quais é possível reconstituir uma possível explicação da obra de arte em determinado espaço-tempo, observa-se, por outro, esforços no sentido de romper aquelas bases de constituição narrativas, de permitir ao conhecimento novas formas de investigação.

O objeto arquitetônico, enquanto testemunho e monumento, carrega uma vida material pregressa passível de ser explorada como recurso de conhecimento. Ao

---

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. 1ªed. São Paulo: Editora 34, 2013. p.48, grifo do autor.

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman aponta a frase no prefácio do livro clássico de Michael Baxandall: *L'oeil Du Quattrocento: L'usage de La peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. de Y Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.53.

<sup>26</sup> Idem, op.cit., p.54-55.

mesmo tempo, dispõe-se ao uso e à apropriação por parte daqueles que o habitam na contemporaneidade, de forma que, se fora constituído naquela relação artística precedente, ela é agora parte permanente do cotidiano desses habitantes.

Giorgio Agamben (2015), em seu artigo *Do Livro à Tela: o antes e o depois do livro*, propõe uma abordagem do objeto de arte da literatura que considera todo o conteúdo produzido pelo autor anteriormente e posteriormente a uma determinada obra considerada em sua forma final.

Usarei essa fórmula – “o antes do livro” – para referir-me a tudo o que precede ao livro e à obra finalizada, ao limbo, ao pré- ou sub-mundo de fantasmas, esboços, notas, cadernos, rascunhos, cadernetas de anotações aos quais nossa cultura não consegue dar um estatuto legítimo nem uma vestimenta gráfica adequada, provavelmente porque sobre nossa ideia de criação e de obra pesa o paradigma teológico da criação divina do mundo, daquele *fiat* incomparável que, segundo a sugestão dos teólogos, não é um *facere de materia*, mas um *creare ex nihilo*, uma criação que não apenas não é precedida de alguma matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações tampouco um repensar, por um ato gratuito e imediato de vontade.<sup>27</sup>

Tratar, em similaridade ao pensamento agambeniano, o entendimento da relação arte-arquitetura para um determinado edifício, pressupõe utilizar-se do registro de seus desenhos executivos, textos e croquis elaborados por seu autor, e, nesse sentido, o projeto arquitetônico é a “anotação” mais límpida do arquiteto. Carrega tanto a lembrança da vontade de concretizar no mundo uma determinada condição para o homem, quanto o momento clarificador retirado de todo desenho prévio, de todo pensamento anterior.

Portanto, se o conjunto de desenhos e anotações prévias carrega potencialidades do projeto tido como final e posto à execução, também o objeto arquitetônico realizado é passível de levantamentos arquitetônicos com fins restaurativos, de rearticulações de espaços e adequações a novas realidades. Ainda referindo-se a Agamben:

A cesura, que põe fim à elaboração da obra, não confere a esta um estatuto privilegiado de completude: ela significa apenas que a obra se diz terminada quando, por meio da interrupção ou abandono, constitui-se como um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito em relação ao qual a obra denominada terminada [*compiuta*] distingue-se somente de maneira acidental daquela não terminada [*incompiuta*].

Se isso é verdade, se toda obra é em essência fragmento, será lícito falar não apenas de um “antes” mas também de um “depois” do livro, tão problemático quanto, porém ainda menos estudado do que aquele.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Do Livro à Tela: o antes e o depois do livro**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In. *Diálogos Mediterrâneos*, n.9. Curitiba: UFPR, 2015. p.120.

<sup>28</sup> Ibidem, p.123.

Desse modo, a abordagem investigativa de Agamben para as obras de arte seria capaz de dilatá-las, pois podem-se fazer inferências sobre seu conteúdo a partir de anotações prévias, de rearranjos do autor, de retirada de trechos e de acréscimo de outros, assim como das alterações que possam ocorrer a posteriori, (no caso dos livros, conforme seu artigo), como uma retomada da obra pelo próprio autor.

Essa transformação da obra – desde sua elaboração, conclusão e posterior retomada dentro de um espaço-tempo considerado – nos possibilitaria, num paralelo ao pensamento de Agamben, desmontar os objetos artístico-arquitetônicos e atravessá-los por sua própria história, permeada de escolhas construtivas imbuídas de artisticidade, desaguando naquilo que conhecemos como **objeto formal histórico**.

Observe-se que, se por um lado, atravessando os objetos artístico-arquitetônicos por sua história, esse autor permite uma aproximação com a abordagem de Baxandall, abrindo para a investigação dos acontecimentos de época, a que o autor do objeto formal histórico vinculava-se, e aos condicionantes materiais de seu tempo, por outro lado, corre por dentro da hipótese de Agamben sua concepção de tempo histórico, justamente a aproximação possível ao pensamento de Didi-Huberman.

Agamben (2014) coloca que “Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz”<sup>29</sup>. Após comentar a circularidade na concepção grega de tempo, sua linearidade e interiorização (possuindo um início, um meio e um fim) advindas com o cristianismo, demonstra que a pontualidade (subentendendo-se um antes e um depois) é o caráter que domina toda a concepção ocidental de tempo na idade moderna:

A concepção de tempo na idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. [...] O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o *sentido* e este sentido é apresentado como o verdadeiramente histórico.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.109.

<sup>30</sup> Ibidem. p.115.

Para o autor<sup>31</sup>, se antes, no sentido transcendental do cristianismo, o fim pautava-se na história da salvação, na modernidade a realidade pontual passa a ser uma simples sucessão de agoras, conformados a um antes e a um depois. Daí um único sentido poderia ser salvo – a introdução da idéia de um progresso contínuo e infinito:

O sentido pertence apenas ao processo em seu conjunto e jamais ao agora pontual e inapreensível. [...] Sob o influxo das ciências da natureza, <<desenvolvimento>> e <<progresso>>, que traduzem simplesmente a idéia de um processo orientado cronologicamente, tornam-se as categorias-guia do conhecimento histórico.<sup>32</sup>

A crítica às “categorias-guia do conhecimento histórico”, também presente no pensamento de Didi-Huberman que propõe uma dialética fenomenológica para a superação dos limites impostos pela disciplina, é tratada por Agamben<sup>33</sup> a partir da crítica do instante como condição para uma nova experiência de tempo.

No pensamento agambeniano<sup>34</sup>, a sobreposição dos instantes, representado pela sobreposição de todos os esboços, anotações prévias, a obra concretizada e posteriores retomadas e alterações, poderia proporcionar outra experiência de tempo, objetivando a percepção das potencialidades presentes em todo o processo criativo, inscrito em cada traço, anotação ou pensamento gerativo da obra.

O problema se complica em seguida se pensamos nos esboços ou rascunhos, tanto na literatura quanto nas artes visuais, em que ao impulso originário não seguiu nenhuma obra realizada. Os diários de Kafka estão cheios de inícios – por vezes brevíssimos – de narrativas jamais escritas, e, na história da arte, com frequência encontramos esboços que devemos supor referir-se a um quadro jamais pintado. Devemos aqui evocar a obra ausente, projetando arbitrariamente os esboços e as notas em um futuro imaginário, ou apreciá-los, como parece mais justo, em si mesmos? É evidente que essa pergunta implica a revogação, sem nenhuma reserva, da diferença, que supomos abolida, entre a obra terminada e o fragmento. [...] <sup>35</sup>

Para Agamben, a potência presente no conjunto produtivo da obra é passível de ser acessada através da experiência de sua materialidade, o que parece similar à *apresentabilidade* da obra proposta por Didi-Huberman:

[...] Se queremos compreender verdadeiramente esse curioso objeto que é o livro, devemos então complicar a relação entre a potência e o ato, o possível e o real, a matéria e a forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de fazer-se possível. E talvez apenas essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.115.

<sup>32</sup> Ibidem, p.115-116.

<sup>33</sup> Ibidem, p.120.

<sup>34</sup> Idem. **Do Livro à Tela: o antes e o depois do livro**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In. Diálogos Mediterrâneos, n.9. Curitiba: UFPR, 2015. p.121

<sup>35</sup> Ibidem, p.122.

desaparece, mas se mantém e dança por assim dizer no ato, mereça ser chamada “obra”. Se o autor pode voltar a sua obra, se o antes e o depois da obra não devem ser simplesmente esquecidos, isso não é porque, como sustentavam os românticos, o fragmento e o esboço são mais importantes do que a obra, mas porque a experiência da matéria – que para os antigos era sinônimo de potência – neles é de imediato perceptível.<sup>36</sup>

Uma visão a partir de um pequeno texto de Walter Benjamin pode contribuir para o entendimento das reflexões de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman na medida em que demonstra a experiência, inerente ao ser humano, de deslocamento temporal no ato imaginativo. Trata-se de *Criança andando de carrossel*.<sup>37</sup>

Benjamin<sup>38</sup> (2014), quando se refere ao giro do carrossel, onde a criança paira por um minuto, em um percurso circular de acontecimentos, num espaço-tempo de fantasias e imaginação, perdendo de vista, nesse instante, sua mãe, a qual, daqui a pouco, surgirá novamente “estacada” à frente, pode nos dar um bom exemplo dessa relação de constante suspensão e retorno às coisas estabelecidas enquanto tais. Aquela sensação de abstração da realidade presente, para a percepção de uma vida intensa e cheia de significados subjacentes, pautados seja numa história pessoal, seja em nossa história coletiva, vindo à tona na suspensão do tempo presente, pontual e organizado cronologicamente.

Dessa forma, a experiência do momento histórico proposta por Agamben evoca a presença, no aqui e agora, dos fatos do passado, concluídos como tal e ao mesmo tempo latentes, possíveis de causar aquela suspensão do tempo a que nos referimos no texto de Benjamin. Tal idéia é simpática ao pensamento de Georges Didi-Huberman quanto à captura sensível provocada pelo objeto de arte<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Do Livro à Tela: o antes e o depois do livro**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In. Diálogos Mediterrâneos, n.9. Curitiba: UFPR, 2015. p.125.

<sup>37</sup> O texto *Criança andando de carrossel* pode ser encontrado em *Rua de mão única: Extratos* no livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, editado em 2014 pela Editora 34. Também pode ser lido em *Obras Escolhidas II. Rua de mão única: Ampliações*, editado em 1987 pela Brasiliense. Há também nesse último livro uma pequena passagem intitulada *O Carrossel* em *Rua de Mão Única: Infância em Berlin* que parece ter estreita ligação com o texto a que nos referimos.

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. 2ªed. 2ª reimpr. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2014. p.106.

<sup>39</sup> É interessante considerar o tratamento que Giorgio Agamben dá aos aspectos diacrônicos e sincrônicos presentes, um no viver humano e outro no saber histórico: “Aliás, a contradição fundamental do homem contemporâneo é precisamente a de não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua idéia de história, sendo por isso angustiosamente dividido entre o seu ser-no-tempo, como fuga inaferrável dos instantes, e o próprio ser-na-história, entendido como dimensão original do homem. A duplicidade de toda concepção moderna da história – como *res gestae* e como *historia rerum gestarum*, como realidade diacrônica e como estrutura sincrônica, as quais não podem coincidir jamais temporalmente – exprime esta impossibilidade do homem que se perdeu no tempo, de apoderar-se da própria natureza histórica.” (AGAMBEN, 2014, p.119)

Assim, considerando todos esses aspectos da pesquisa historiográfica, contextualizar o momento artístico arquitetônico no qual surge o trabalho de Athos Bulcão e identificar o discurso a partir do qual a relação arte-arquitetura foi pensada, é recurso necessário para se pesar, na contemporaneidade, aqueles aspectos que extravasam os limites do discurso originário onde surgiu o trabalho do artista.

### **Um contexto, a diretriz integrativa arte-arquitetura, um olhar na contemporaneidade.**

Na década de trinta do século passado, arquitetos brasileiros, aqui especificamente vinculados à escola carioca de Belas Artes, travaram suas discussões em torno do desenvolvimento de uma nova arquitetura brasileira, a qual, maturada ao longo da década de 1940, demonstraria toda a sua força e consolidação no Plano Piloto de Brasília em 1957 e, conseqüentemente, nas diretrizes norteadoras dos edifícios da nova capital do Brasil.

Aquele período foi marcado pelas vinculações entre arquitetos e artistas na materialização de edifícios imbuídos de expressividade plástica, bem como pelo mecenato estatal para o desenvolvimento de uma arquitetura representativa de cunho nacionalista. Os principais atores da cena incluem nomes como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Candido Portinari, Alfredo Ceschiatti, e outros.<sup>40</sup>

Os edifícios-chave, identificados na historiografia arquitetônica do período, são o antigo Ministério da Educação e Saúde (atualmente nomeado Edifício Gustavo Capanema ou Palácio Capanema) no Rio de Janeiro (1936); o Pavilhão do Brasil para a feira mundial de Nova York (1939); e a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha em Belo Horizonte (1945).<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Importa ressaltar, por um lado, as disputas internas dentro da antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) nas primeiras décadas do século passado, as quais atingiam artistas e arquitetos, uma vez que a formação dos segundos iniciava-se com os primeiros. Por outro, a paulatina afirmação social de uma nova linguagem plástica tanto para o objeto artístico quanto para o objeto arquitetônico através do Estado, desejoso por apresentar uma imagem progressista e moderna. O assunto pode ser lido no artigo de PEREIRA (2008): *Diferenças entre artes plásticas e arquitetura à época do salão de 1931*.

<sup>41</sup> Essas obras são amplamente estudadas. Cite-se, por exemplo, o trabalho de GONÇALVES (2006) e BORGES (2008). A vinculação ao mecenato Estatal também é aí perpassada. Nas palavras de GONÇALVES: "A construção de obras públicas tem papel fundamental no processo de implantação da arquitetura moderna no Brasil. A arquitetura moderna será a linguagem escolhida pelo poder público para materializar sua imagem de Estado moderno a partir da década de 30." (GONÇALVES, 2006, p.87); Ver em especial o Capítulo 2, item *Integração das artes na arquitetura moderna brasileira: obras precursoras*.



Nas artes plásticas, a concepção, desenvolvimento e afirmação de novas linguagens iniciadas na década de 1920, adentraram os anos trinta para obter seu ponto máximo de reivindicação em 1945 com a inauguração da Igreja de São Francisco de Assis, no Bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, juntamente com a arquitetura que ali também atingira seu ponto de maturação.

Afirma Bueno (Audiovisual, 2012) que as rupturas nas artes visuais não aconteceram na Semana de 1922, mas sim no Salão<sup>42</sup> de 1931. Para a pesquisadora, a Semana de 1922 foi, na verdade, um embrião:

O momento que assinala essa ruptura no Brasil é o Salão de 1931, no Rio de Janeiro, que é a Capital Federal e um centro de impacto nacional, o que não acontecia em São Paulo em 22.<sup>43</sup>

A semana foi adquirindo significado na medida em que as coisas foram avançando. Principalmente a partir da década de 1950, quando os concretistas retomam o trabalho de Oswald, nos anos 60 também, que os tropicalistas vão fazer a mesma coisa.<sup>44</sup>

Na década de 20, o que é forte no Brasil é a literatura, e não as artes visuais.<sup>45</sup>

Segundo Silva (Audiovisual, 2012), com a Semana de 1922 o escritor se colocou como “ponta de lança da inteligência nacional”<sup>46</sup> e tal conceito seria então absorvido por Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek:

Quando Kubitschek ainda era prefeito de Belo Horizonte, se realiza em 1944, uma Semana de Arte Moderna, chamada pela imprensa de Belo Horizonte de “Semaninha de Arte Moderna”.

Oswald de Andrade faz a conferência de abertura e argumenta o seguinte:

“\_ Em 22 São Paulo começava, hoje Belo Horizonte conclui”.

Kubitschek inaugurava a Igreja da Pampulha junto a Oscar Niemeyer.

[...] Projeto de desenvolvimento nacional ancorado numa concepção de indústria. De uma sociedade Industrial. De uma cidade cosmopolita a partir da indústria. Que era o pensamento do Mário de Andrade e do Oswald desde 1922.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Segundo Moraes (1989, p.131), esse salão ficou conhecido como Salão Revolucionário. Fora organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, nomeado professor da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, no Rio de Janeiro. Sua tentativa de renovação trazendo professores com linguagens plásticas modernistas para o quadro docente causou desgosto dentro da escola. A situação se agravou quando o arquiteto reformulou a Exposição Geral de Belas Artes no ano de 1931, aceitando a inscrição de artistas com linguagens plásticas modernistas e a exposição de seus trabalhos junto aos acadêmicos. Os alunos da Escola entraram em greve e Lúcio Costa acabou por se demitir.

<sup>43</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Semana de Arte Moderna. Programa Culto Circuito**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Audiovisual, 14'32"–16'34".

<sup>44</sup> Ibidem, 19'20"–19'38".

<sup>45</sup> Ibidem, 26'30".

<sup>46</sup> SILVA, Anderson Pires da. **Semana de Arte Moderna. Programa Culto Circuito**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Audiovisual, 6'12".

<sup>47</sup> Ibidem, 7'08"–7'50".

Bueno (1994/1995)<sup>48</sup> mostra a década de 1950 como aquela em que as novas linguagens plásticas adquiriram, por fim, seu estatuto artístico. Para a pesquisadora, o acontecimento vinculou-se ao nascimento de um mercado de arte nacional, antes inexistente, assim como à mudança do ambiente artístico que, nas décadas de 1930 e 1940, estava articulado em ateliês coletivos, para, na década de 1950, rearticular-se em grupos com suas próprias disputas internas<sup>49</sup>.

Além das disputas internas, vale ressaltar as que ocorreram entre as práticas pictóricas correntes na arte Brasileira até a década de 1940 em confronto com aquelas que aqui aportaram na década seguinte. Para Amaral (1987) “é a emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância, em nosso século na América Latina, a do nacionalismo *versus* internacionalismo”.<sup>50</sup>

LOURENÇO (1995) discorrendo sobre o surgimento das Bienais na década de 1950 coloca:

Importante salientar que há uma ruptura entre a crítica e os artistas, refletindo um momento em que o moderno já está transformado em cultura, sendo desnecessária a permanência das antigas confrarias e acordos tácitos. A Bienal representa uma outra etapa, com proeminência de uma arte internacionalista a impor uma ordem universal, deixando de lado o regional e o pitoresco, de forma a alterar a coexistência marcante nas duas décadas anteriores. [...].<sup>51</sup>

Enquanto os artistas plásticos foram levados a se debaterem nessas disputas, o campo da arquitetura manteve-se estável na década de 1950. Durand (1989) aponta como fator de estabilidade o fato de que o grupo de arquitetos estabelecido entre 1930 e 1945 já se pautava sobre o pensamento corbusiano<sup>52</sup> (em sintonia com os movimentos internacionais) a partir do qual construiu o discurso da arquitetura brasileira:

O período de 1930 a 1945 foi importante para os arquitetos, em vários níveis. Do ponto de vista da história da arquitetura brasileira, como campo cultural, registra-se a semente lançada por Le Corbusier em 1929, a

<sup>48</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Os mundos da arte de Milton Dacosta**. In: Perspectivas: Revista de Ciências Sociais. v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995. p.267-285.

<sup>49</sup> Trata-se dos artistas que se organizaram nos grupos Ruptura, em São Paulo, e Frente, no Rio de Janeiro, a partir da primeira Bienal de São Paulo, em 1951, e da Exposição Nacional de Arte Abstrata no Rio de Janeiro, em 1953. Desses grupos surgiu, a partir de 1956, o concretismo e, posteriormente, em 1959, o neoconcretismo. (MORAIS, 1989, p.87, 90, 98, 102, 106, 117)

<sup>50</sup> AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ªed.rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.230.

<sup>51</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p.219.

<sup>52</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.160.

nomeação de Lúcio Costa como diretor da ENBA, a formação de um grupo de professores “modernistas” para o curso de arquitetura e um salão aberto às artes de vanguarda que ficou conhecido como “salão revolucionário”, em 1931. [...]

Uma vez concluído o projeto do ministério, o grupo brasileiro que colaborou com Le Corbusier teve a sorte de ver-se abrir uma boa safra de projetos, no Rio de Janeiro.<sup>53</sup>

O autor também pondera a consolidação do campo no contínuo exercício entre pares, de forma que “O fato de serem projetos construídos em uma só cidade, por gente que se conhecia, ajudou na troca de experiências e na percepção de uma seqüência cumulativa de experiências fundamentais na partilha de uma mesma tomada de posição. [...]”.<sup>54</sup>

Quanto ao apoio estatal, o autor comenta que:

O fato de se ter dado, de modo aberto e decidido, apoio oficial a uma arquitetura haviada, nas hostes da direita, como expressão do internacionalismo socialista, não deve causar perplexidades ao leitor não afeito à análise da autonomia da cultura em relação ao poder político. Tratou-se no fim das contas de um apoio parcial e confinado ao Ministério da Educação, a que se contrapuseram simetricamente, na mesma fase, programas para outras sedes de Ministério, que nada tinha a ver com cobursianismo ou arquitetura moderna, e que são hoje considerados monumentos de “passadismo” e/ou “mau gosto”, como os prédios do Ministério da Guerra, do Ministério da Fazenda e do Ministério da Justiça.<sup>55</sup>

Assim, o autor (1989) demonstra que, pautando-se sobre a arquitetura de Le Corbusier desde a década de 1930, o campo da arquitetura respaldou-se de “algo essencial que faltou ao campo da pintura: caminho seguro de orientação, capaz de neutralizar o lado negativo do efeito de demonstração da cultura dos centros dominantes sobre a produção cultural brasileira”<sup>56</sup>. Para ele, a desestabilização do meio artístico brasileiro, através das vanguardas que adentraram pelas bienais, não se estendeu ao campo da arquitetura.

[...] Desse modo, críticas como a de Max Bill, para quem a arquitetura brasileira comprazia-se em excesso de monumentalidade e especulação plástica incompatíveis com um país pobre, não poderiam abalar Niemeyer ou qualquer outro arquiteto. [...]<sup>57</sup>

Pontue-se que a construção dos principais edifícios do Plano Piloto de Brasília ocorreriam em fins da década de 1950 e início da década de 1960, ou seja, já como fruto daquelas experiências artístico-arquitetônicas da primeira metade do

<sup>53</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.152.

<sup>54</sup> Ibidem, p.153.

<sup>55</sup> Ibidem, p.152, nota 9.

<sup>56</sup> Ibidem, p.160.

<sup>57</sup> Ibidem, p.160.

século XX. Ressalte-se ainda o fato de envolverem aqueles personagens advindos das experiências dos anos trinta e quarenta e não aqueles que se constituíram no início da década de 1950.

Também importa considerar que os edifícios cívicos da capital foram projetados e executados por Oscar Niemeyer com a equipe que selecionou, em estreita ligação com Lúcio Costa, ambos vinculados ao Departamento de Urbanismo e Arquitetura da NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil). As obras de arte viriam paulatinamente, por nomes de artistas retirados dentre aqueles envolvidos com os arquitetos nas décadas de 1930 e 1940.

Quanto ao pensamento corbusiano no interior do par Costa-Niemeyer saliente-se que, a partir dos projetos da Pampulha, Oscar Niemeyer inverte sua posição quanto à Le Corbusier, se antes se utilizara das constituições formais corbusianas estritamente racionais/funcionais com a predominância do ângulo reto, passara, então, a utilizá-las a partir de um repertório formal próprio, onde a curva aparece com força. Isso será perceptível no interior de seus textos, como se verá no capítulo 2.

O uso intenso da linha curva, em especial na capela de São Francisco de Assis, foi apresentado como sinal inequívoco de sua 'liberação' em relação à 'influência' de Le Corbusier e da arquitetura 'ortogonal' do movimento moderno. Ao mesmo tempo, a independência conceitual atribuída às formas da Pampulha foi celebrada como a fundação de uma arquitetura propriamente brasileira, caracterizada antes de tudo por curvas 'leves e sensuais'.<sup>58</sup>

O projeto do edifício do Teatro Nacional em Brasília (hoje chamado Teatro Nacional Cláudio Santoro) nasceu sob essa herança discursiva da primeira metade do século passado, na qual nacionalismo e práticas projetuais entrelaçavam arquitetos e artistas, materializando edifícios de expressividade plástica, imbuídos da representatividade do poder estatal.

Para que se possa entender como se articulou o discurso sob o qual as obras de arte adentraram o edifício do Teatro, faz-se necessário explicitar sua genealogia. Argan (1992), discorrendo sobre a deodontia da arquitetura moderna, pontua as seguintes orientações:

1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na *Bauhaus*, e tem à frente W. Gropius; 3) um

<sup>58</sup> DURAND, José Carlos. **Le Corbusier no Brasil: Negociação política e renovação arquitetônica. Contribuição à História Social da Arquitetura Brasileira.** Revista Brasileira de Ciências Sociais. v6, n16, Rio de Janeiro, Junho de 1991. ANPOCS. s/p.

racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F.L. Wright.<sup>59</sup>

O autor localizou Le Corbusier num “racionalismo formal” e definiu o arquiteto como “um Clássico, como Picasso: tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma *correta* é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência, da natureza e da história.”<sup>60</sup>

Identificando o pensamento do arquiteto francês como fiador da arquitetura moderna no país, Durand (1989) aponta que sua entrada no Brasil permitiu à arquitetura brasileira advogar “o princípio de que as artes têm de ser vistas em conjunto” e fundamentar “o princípio de ‘integração das artes’”<sup>61</sup>. A partir desse pressuposto, o autor traça o lugar reservado, na arquitetura do período, para os artistas plásticos, estabelecendo a participação de escultores, pintores muralistas<sup>62</sup>, paisagistas e decoradores nos grandes projetos do grupo carioca.

Finalmente, o êxito de Le Corbusier em definir a “essência” da arquitetura na inefável emoção transcendente a qualquer racionalidade construtiva e/ou funcional autorizava a que se entendesse o projeto como momento por excelência de criação plástica. [...] <sup>63</sup>

Portanto, dentre os discursos constituídos no contexto exposto, articulou-se, na década de 1930, a partir de Lúcio Costa, o da **integração** das artes com a arquitetura. Era o norteador das relações entre os objetos artísticos e arquitetônicos e, nessa medida, pode ser pensado como uma diretriz presente naqueles edifícios-chave elencados na historiografia arquitetônica do Brasil<sup>64</sup>.

Atente-se aqui sua especificidade discursiva, pois na Europa do mesmo período, os discursos sobre arte e arquitetura não necessariamente adquiriram o conteúdo do discurso brasileiro. O que pode ser constatado quando contraposto ao

<sup>59</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.264.

<sup>60</sup> Ibidem, p.266-268, grifo do autor.

<sup>61</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.151.

<sup>62</sup> O muralismo ao longo do século XX é assunto abordado por diversos autores. Cite-se, por exemplo, LOURENÇO (1995), AMARAL (1987) e MORAIS (1990). Os *reliefs*, segundo Paulo Sérgio DUARTE (2015), foram comuns na Europa ao longo da década de 1960. Junte-se ao fato o espraiamento das linguagens concretistas naquelas produções (*reliefs*) desde a década de 1950, como nos trabalhos de Mary Martin, por exemplo, o que torna o assunto amplo.

<sup>63</sup> DURAND, op. cit., 1989. p.152.

<sup>64</sup> Para autores que perpassam o tema da integração das artes com arquitetura ver: GONÇALVES (2006), PORTO (2010) e OLIVEIRA (2013).

movimento De Stijl e ao Construtivismo Europeu, por exemplo, que envolveram o pensamento e a produção tanto de artistas quanto de arquitetos na produção de uma arte em estreita relação com a arquitetura.

O movimento De Stijl, ou Neoplástico, segundo Frampton (1968), perdurou entre 1917 e 1931, tendo como principais integrantes Piet Mondrian, Theo Van Doesburg (pintores) e Gerrit Rietveld (arquiteto). Na fase em que o autor cita a cristalização do estilo, entre 1921 e 1925, aponta sua expressão como:

[...] um arranjo assimétrico e dinâmico de elementos articulados no espaço; a explosão espacial, tanto quanto possível, de todos os ângulos internos; o uso de áreas retangulares coloridas em baixo-relevo para estruturar e modular espaços internos; e, é claro, finalmente, a adoção de cores primárias para fins de acentuação, articulação, recessão, etc.<sup>65</sup>

Para Frampton (1991), a Casa Schröder, construída em 1924 por Gerrit Rietveld, é o exemplar que se adéqua à maioria dos pontos do que Theo Van Doesburg publicou, naquele mesmo período, como *16 Points of a Plastic Architecture*.

Argan (1992) também distingue, dentro daquele “racionalismo formalista”, o Neoplasticismo Holandês:

Na poética neoplástica, o puro ato construtivo é estético; unir uma vertical e uma horizontal ou duas cores elementares já é construção. É o princípio igualmente adotado por um pintor como Mondrian, um escultor como VANTONGERLOO (1886-1966), arquitetos como T. G. RIETVELD (1888-1964), J. J. P. OUD (1890-1963) e C. VAN EESTEREN (nascido em 1897).<sup>66</sup>

FIGURA 01: Casa Schröder, Utrecht, Holanda. 1924.



FOTOGRAFIA: Hay Kranen.

FONTE: Wikimedia Commons.

Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rietveld\\_Schr%C3%B6derhuis\\_HayKranen-7.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rietveld_Schr%C3%B6derhuis_HayKranen-7.JPG)>

Acessado em: 16/01/2018

<sup>65</sup> FRAMPTON, Kenneth. De Stijl – A evolução e dissolução do neoplasticismo: 1917 – 1931. Texto de 1968. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.109.

<sup>66</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.287.



Para o Autor (1992), a casa Schröder foi a obra mais fiel às premissas teórico-formais do movimento De Stijl.<sup>67</sup>

Linhas, planos, cores são os elementos materiais da construção; estendem-se de um plano suspenso para deter o volume do corpo principal, “compense-se-o” indicando com uma haste vertical a aresta de um volume vazio, contrapõe-se aos planos frontais o plano horizontal de uma cobertura saliente, bloqueia-se com uma linha negra a expansão luminosa de uma superfície branca, com a espacialidade negativa de um azul e a especialidade positiva de um amarelo. A forma geométrica já não é símbolo espacial; apresenta-se como perfil, tamanho, cor, espessura, como uma coisa que se pode segurar na mão e manejar. Utiliza-se a forma geométrica por ser a mais familiar, a menos inventada, e não uma proporcionalidade abstrata; mas essa familiaridade psicológica com a forma torna o espaço arquitetônico “neoplástico” um espaço à medida do homem.<sup>68</sup>

Segundo Scharf (1991), o construtivismo aspirava à unificação da arte e da sociedade, eliminando as classificações arbitrárias que impunham à arte uma escala hierárquica, dando supremacia à pintura, escultura e arquitetura: “A idéia de que as Belas-Artes são superiores às chamadas ‘artes práticas’ perdera para eles toda a validade”<sup>69</sup>. Para o autor, essa assertiva fez com que seus integrantes trabalhassem em diversos campos da fabricação, com diversos materiais como a madeira, o metal e a cerâmica. Trabalhavam também com cinema, teatro, fotografia, projeto de cartazes e ilustração de revistas.

Sob essa bandeira, a arquitetura, o projeto de interiores e o mobiliário foram especialmente explorados por El Lissitzky (1890 – 1941) em sua concepção de *proun*:

*Proun* é uma abreviação da frase russa que significa algo como “novos objetos de arte”. Esse paradigma do realismo construtivista pretendia, em sua essência, veicular a idéia de evolução criadora, começando com o plano horizontal e versões mais ou menos ilusionísticas (uma espécie de planta de arquiteto ou projetista), seguido pela fabricação de modelos tridimensionais, até, finalmente, à realização total na construção de objetos utilitários. *Proun* era, simplesmente, um método de trabalho, em total harmonia com os modernos recursos tecnológicos.<sup>70</sup>

Veja-se que, Argan (1992), dentro daquela deodontia arquitetônica moderna, localizou o Construtivismo Soviético (especificamente) como “um racionalismo ideológico” que pretendia toda produção material humana em igual importância no trabalho compositivo, ou de criação:

<sup>67</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.288.

<sup>68</sup> Ibidem, p.289.

<sup>69</sup> SCHARF, Aaron. Construtivismo. Texto de 1966. In STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.118.

<sup>70</sup> Ibidem, loc. cit.

[...] A estética do construtivismo pretende que “todos os acréscimos que a rua da grande cidade traz à construção (placas, propagandas, relógios, alto-falantes e até os elevadores internos) sejam incluídos na composição como pontos de igual importância”.

É esta a qualidade e é este o limite da vanguarda arquitetônica soviética. A qualidade: a arquitetura é concebida como comunicação em ato. O limite: ainda que em sentido funcional e não representativo, a arquitetura tende a se tornar cenográfica e formalista, a responder a funções mais ideais e imaginárias do que reais.<sup>71</sup>

FIGURA 02: Proun G.B.A. El Lissitzky, 1923.



FOTOGRAFIA: Sailko

FONTE: Wikimedia Commons

Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Lissitzky\\_proun\\_G.B.A.,\\_1923\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Lissitzky_proun_G.B.A.,_1923_ca.jpg)>

Acessado em 16/01/2018

FIGURA 03: Sala Proun. El Lissitzky, 1923.



FOTOGRAFIA: G. Lanting

FONTE: Wikimedia Commons

Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Lissitzky\\_I84358.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Lissitzky_I84358.jpg)>

Acessado em 16/01/2018

<sup>71</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.283-284.

FIGURA 04: Prounenraum 1923, reconstruction 1971. ARTISTA: El Lissitzky.  
Madeira Pintada – 320 x 364 x 364



FOTOGRAFIA: ©TATE, LONDON, 2018.

FONTE: Site Tate Gallery – [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Disponível em <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>>

Acessado em 16/01/2018

O autor localiza Lissitzky:

[...] A posição de Lissitzky é clara: geometrismo, pois a geometria expressa o espírito racionalista da revolução; soluções formais extremamente ousadas (corpos salientes, estruturas à mostra, mecanismo estrutural à descoberto), pois a técnica que permite sua realização reflete a ética revolucionária; dinamismo e simbolismo formais, pois a construção deve ser a imagem-símbolo da sociedade socialista que se autoconstrói.<sup>72</sup>

Importa, também, que esse autor considerou o movimento *De Stijl* dentro da tentativa racionalista de produzir arte fora das “formas históricas”, pretendendo apagar os espaços entre elas, carregando em si um negativismo acerca dos impasses humanos de sua época<sup>73</sup>. Inversamente, considerou o construtivismo russo atuando justamente na história, propondo o artista não mais a parte do processo, mas no seu centro, desenhando as novas formas necessárias à vida.

No discurso de Lúcio Costa, entretanto, há a evocação de uma arte que se alia à arquitetura como um valor autônomo, ainda que seja parte da composição total do edifício ou projeto arquitetônico:

<sup>72</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.284.

<sup>73</sup> Argan (1992, p.285-286), comenta: “[...] a vanguarda holandesa [...] nasce da revolta moral contra a violência irracional da guerra que assolava a Europa. Dela se deriva um juízo negativo sobre a história; não a violência, e sim a razão é que deve determinar as transformações na vida da humanidade, [...]. *De Stijl* não é uma revolução contra a cultura envelhecida a fim de renová-la: é uma revolução no interior de uma cultura moderna a fim de imunizá-la contra os perigos de qualquer corrupção ou impureza possível.”

“A finalidade de *De Stijl*, em suma, é investigar se é possível fazer arte, isto é, desenvolver uma atividade criativa, numa condição de imunidade histórica absoluta. [...]”

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia “pseudo-moderna”, dessas tão em voga aí, nos E.U.A. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a escultura vêm tomar naturalmente cada lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos mas como valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição [...].<sup>74</sup>

Pode-se ilustrar a fala do arquiteto nos usos das esculturas nos jardins do Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Enquanto esculturas, elas têm seu valor artístico autônomo; como composições formais, poderiam ser realocadas. Mas enquanto parte integrante da composição projetual do edifício, têm um lugar específico, a partir do qual permitem determinadas visualizações aos transeuntes. Agrega-se a esta última questão o tema proposto nas esculturas: a educação e saúde humanas, como um projeto de estado brasileiro evocados nas artes e na arquitetura ali compostas.

FIGURA 05: Escultura Juventude Brasileira, de Bruno Giorgi, no Palácio Capanema (antigo MES).



FOTOGRAFIA: Marina de Holanda

FONTE: Site de arquitetura: [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br)

Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-134992/classicos-da-arquitetura-ministerio-de-educacao-e-saude-slash-lucio-costa-e-equipe>>. Acessado em: 16/08/2017

<sup>74</sup> COSTA, 1939 apud GONÇALVES, 2006, p.90-91. Segundo o trabalho de Josilena Gonçalves (2006), esse trecho proferido por Lúcio Costa encontra-se no Livro de Hugo Segawa (Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990. São Paulo: Edusp, 1997) e foi retirado de pronunciamento daquele arquiteto em sua representação no pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova York em 1939, quando, junto com Oscar Niemeyer, projetou o referido pavilhão, contendo painéis de Portinari e escultura de Celso Antônio.

O trabalho de Athos Bulcão, todavia, não se encaixa completamente nesse caso. Explica-se: um painel não figurativo do artista, por exemplo, poderia ser realocado para outro edifício, entretanto muitas das diretrizes que o artista traçara para suas obras seriam prejudicadas com esse processo. Ocorre também que, dependendo da obra, tanto a arquitetura sofreria perda plástica quanto a própria obra de arte perderia seu sentido formal. É nesse aspecto que se propõe um olhar contemporâneo sobre a relação arte-arquitetura, possibilitando um conhecimento que extravase a diretriz de integração frequentemente utilizada no entendimento das obras desse artista.

Por fim, é importante salientar que seu trabalho ligou-se diretamente a Oscar Niemeyer durante a construção da capital. Esse arquiteto, ainda que gerido naquele contexto da década de 1930, tendo partilhado dos pressupostos sobre **integração** das artes, advogado por Lúcio Costa, desenvolveu um pensamento próprio no campo da plástica arquitetônica.

Esses fatos indiciam que a relação arte–arquitetura no trabalho de Athos Bulcão deva, antes, ser entendida a partir da proposição de cada arquiteto com quem trabalhou (nesse caso Oscar Niemeyer) e não única e exclusivamente a partir do discurso de integração das artes com a arquitetura advogado por Lúcio Costa.

### **Conteúdo dos capítulos.**

Sabendo-se que os trabalhos de Athos Bulcão para os primeiros edifícios de Brasília ligaram-se ao contexto exposto e tendo em vista o longo período de construção do Teatro Nacional (1958 – 1981), quando suas obras para o edifício foram geradas paulatinamente entre 1966 e 1978, optou-se por dividir o trabalho em três partes.

O Capítulo 1 tem dois objetivos: o primeiro é apresentar o artista ao leitor; o segundo, desvelar seu ambiente formativo na década de 1940, com seus desdobramentos na década de 1950. O segundo é importante para se pensar, nos capítulos subsequentes, questões passíveis de estarem vinculadas ao encargo ou diretrizes de Athos Bulcão para as obras do Teatro Nacional.

O conteúdo do período é vasto e ainda pouco estudado, motivo por que se optou por constituir um diálogo através da biografia de Athos Bulcão e informações coletadas em pesquisas relacionadas a artistas com os quais ele conviveu na década de 1940. À narrativa agregaram-se trechos de reportagens retiradas de

jornais das décadas de 1940 e 1950 com o fim de identificar o meio e os pares com/nos quais o artista circulou.

Foram importantes as cronologias do artista que a Fundação Athos Bulcão foi publicando ao longo de sua existência, fossem catálogos ou livros. Uma vez estabelecidas, ou construídas, a partir de sua própria memória, foram tomadas como base para a constituição de um diálogo, ou *troc*, com artistas com os quais conviveu e, como fim último, um possível entendimento da constituição de sua plástica.

Os desdobramentos na década de 1950, perpassando a fala daqueles artistas, encontram similaridades quanto ao contexto histórico explicitado nos trabalhos de Maria Lúcia Bueno sobre o nascimento e constituição de um mercado de arte no Brasil. A mudança de contexto das trocas artísticas das décadas de 1930-1940 para as décadas de 1950-1960 (também explicitadas por Aracy Amaral, José Carlos Durand e Maria Cecília França) ajuda a esclarecer o espraiamento do trabalho artístico de Athos Bulcão para outros suportes, sem necessariamente ter se vinculado aos grupos artísticos que se constituíram na década de 1950.

O Capítulo 2 trata do painel do artista para as empenas norte e sul do Teatro Nacional de Brasília. Apresenta-se a concepção projetual do arquiteto para o objeto arquitetônico e localiza-se o objeto de arte na própria história constitutiva do primeiro.

Para tanto, duas dissertações sobre o edifício do Teatro foram importantes por fornecerem informações úteis e muitas vezes básicas sobre datas de execução das obras de arte, bem como a localização de seus desenhos executivos. Uma, de autoria de Deise Aparecida Silva Souza (defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Estruturas e Construção Civil do Departamento de Engenharia Civil e Ambiental da UNB, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Alberto Nepomuceno), trata da constituição estrutural do edifício; outra, de Eduardo Oliveira Soares (defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-UNB, sob orientação do prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado), versa sobre a concepção arquitetônica e seus desdobramentos de 1958 a 1981, até a conclusão final da obra.

A descrição do painel objetiva, dentro da proposta de Baxandall, articular o núcleo da narrativa histórica ao encargo às diretrizes norteadoras de sua concepção artística enquanto um projeto executivo. Sua identificação com a linguagem arquitetônica e os possíveis referenciais retirados, pelo artista, do contexto exposto no capítulo 1 demonstram as inferências narrativas. O pensamento do arquiteto

sobre a plástica arquitetônica é considerado, por ser entendido como parte do encargo solicitado a Athos Bulcão.

Considera-se também, no painel, sua apresentabilidade; com o intuito de produzir um conhecimento que extravase sua condição histórica e de apreciar as propostas trazidas por Didi-Huberman. Para tanto foi realizada visita ao local, com o fim de produzir essa percepção do objeto. Para demonstrar os resultados, foram feitos desenhos-esquemas. Estes, por fim, foram incluídos na descrição da obra, no núcleo narrativo.

Por outro lado, a utilização de diversos desenhos, fossem de Oscar Niemeyer ou de Athos Bulcão, visou contemplar, as propostas agambenianas de dilatação da obra de arte.

Também se procurou nas experiências do artista dentro da Universidade de Brasília as causas da escolha do material, seu processo de feitura e escolha de uma volumetria escultórica, uma vez que esse é o único painel em concreto pré-fabricado que ele desenhou para Oscar Niemeyer.

Importante acrescentar a contribuição da entrevista concedida pelo arquiteto e urbanista Aleixo Furtado, que foi aluno de Athos Bulcão na UNB e, posteriormente, estagiário nas obras do Palácio Itamaraty na década de 1960, arquiteto júnior nas obras de finalização do Teatro Nacional de Brasília a partir de meados da década de 1970. Aleixo Furtado já colaborou, em depoimento, na dissertação de Eduardo Oliveira Soares e veio, mais uma vez, contribuir com suas memórias sobre os acontecimentos dentro da UNB, e sobre suas ideias para o edifício.

O Capítulo 3 versa sobre as obras de Athos Bulcão para as áreas internas do Teatro. Assim como no capítulo anterior, a narrativa parte da descrição formal das obras, aninhada na própria história construtiva do edifício. Novamente, a utilização de projetos, permitiu trabalhar com os pressupostos agambenianos, demonstrando a obra de arte a irradiar-se para croquis e modificações posteriores ao objeto da solução formal apresentado em projetos executivos.

Esse pensamento, em parceria com o de Didi-Huberman, proposto na percepção fenomenológica do objeto de arte, pode atuar na construção de um saber para além do que já está dado, historiograficamente, para aqueles objetos de arte. Também se pretendeu, com tal ferramenta, extravasar o discurso sobre o qual a obra do artista vem sendo pautado.

Nesse capítulo, as diretrizes que o artista adotou são demonstradas a partir da própria materialidade dos painéis, observada pessoalmente no local e traduzidas em desenhos-esquemas, anotada dos seus depoimentos, e dilatada na direção por ele apontada: a linguagem fílmica, intimamente ligada ao movimento do corpo humano nos espaços arquitetônicos.



## **1     ATHOS BULCÃO**

## Athos Bulcão e sua biografia.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1918, é nessa cidade que, em 1939, passa a conviver com um meio recheado de artistas plásticos e arquitetos. No ateliê de Roberto Burle Marx, em 1943, encontra pela primeira vez Oscar Niemeyer e, por meio de Cândido Portinari, em 1945, recebe o convite para trabalhar nos azulejos do painel de Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha em Belo Horizonte.

Segundo a cronologia editada pela Fundação Athos Bulcão, sua formação na área dá-se por meio do trabalho e convívio com aquelas personalidades acima citadas, não tendo realizado curso de graduação que lhe conferisse o título de artista plástico, tendo mesmo feito parte de grupo intitulado “Grupo Dissidente”, composto em parte por artistas que se negavam a ingressar na Escola de Belas Artes.

Em 1948 realizou cursos de desenho na Académie de La Grande Chaumière, na França, bem como cursos de litografia no ateliê de Jean Pons, naquele mesmo país.

## 1.1 AS AMIZADES E O CONVÍVIO ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1940

A fase inicial da formação artística de Athos Bulcão, na década de 1940, é ainda pouco estudada, bem como sua produção naqueles anos. O material de pesquisa também é esparso. Nas entrevistas concedidas pelo artista, ele falou pouco de detalhes desse momento de sua vida, assim como de seu trabalho artístico naquele período. Porém sempre vêm às suas palavras os momentos de convívio e as amizades que ali travou.

Para esta pesquisa importa conhecer seu ambiente formativo, ou seja, o conjunto das relações que lhe possibilitaram ver e fazer arte plástica na década de 1940. Frequentou espaços onde circulavam artistas que desenvolviam seus trabalhos desde a década de 1930, e, ao desfrutar desse convívio e amizade, direcionou seu próprio caminho artístico nas décadas que se seguiram. Dessa forma, pretende-se construir um entendimento de seu trabalho a partir daquele convívio, numa troca de informações e aprendizado, fazendo e vendo fazer.

### 1.1.1 Antes, uma pequena digressão

Em 1998, Athos Bulcão concedeu uma entrevista a Carmem Moretzsohn<sup>75</sup>, em que falou demoradamente sobre sua infância e juventude no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930. Ainda que, nessa época, importantes acontecimentos ligados às artes plásticas e à arquitetura, bem como à Escola Nacional de belas Artes (ENBA) já estivessem se desenrolando, o artista referiu-se a toda a conjuntura “afrancesada” da então capital federal, a qual acreditava tê-lo marcado.

Perdera a mãe com quatro anos de idade e, a partir de então, suas duas irmãs mais velhas assumiram sua criação, conduzindo-o consigo para peças de teatro e ópera, onde o predomínio da cultura “afrancesada” do Rio ainda era dominante.

Discorrendo acerca do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século passado, comenta Sevcenko (1998) que “Além dos jornais e revistas mundanas,

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. Também publicada em 2009 no livro **Athos Bulcão**, editado pela Fundathos, com o Título “Habitante do Silêncio em Brasília” – páginas 356 a 359.

outra fonte de assimilação dos mandamentos sempre fugazes do gosto era o teatro, mormente o das companhias estrangeiras, as francesas em primeiro lugar”.<sup>76</sup>

Athos Bulcão vivenciara ao longo da década de 1920 e 1930 as mudanças de hábitos que a modernidade tecnológica impunha aos moradores da capital da República:

[...] O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação no território brasileiro.<sup>77</sup>

Anteriormente, em 1988, o artista já havia dado um depoimento ao Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) no qual afirmara sua infância e juventude como preponderantes em sua formação<sup>78</sup>. Nesse depoimento, página 24, conta que usufruiu uma vida em meio à riqueza até seus 18 anos de idade, quando essa condição se alterou. Questionado sobre sua introdução às artes, inicia sua fala com a década de 1940 para, já na segunda ou terceira frase, trazer a infância “afrancesada” à tona. Essa memória será um lugar comum sempre que indagado sobre o assunto em diversas outras ocasiões.

#### 1.1.2 A década de 1940

O espaço da arte teatral<sup>79</sup> é citado na biografia de Athos Bulcão como a porta de entrada para seu ambiente formativo. Entretanto, na década de 1940, o que se abria para ele seriam as artes plásticas:

[...] Quando eu voltei a freqüentar estes espaços, por causa daqueles meus dois amigos de teatro, eu conheci uma porção de gente muito interessante. Um dia, eu tinha ido a uma exposição, entrei numa livreria de livros de arte e estava vendo um livro. Do meu lado, tinha um rapaz que ficou olhando. Eu

<sup>76</sup> SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3 – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. 7ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.539.

<sup>77</sup> Ibidem, p.522.

<sup>78</sup> “Mas a minha geração teve muita influência da França, não a de vocês que é mais voltada pros Estados Unidos [O artista se refere aos entrevistadores]. A influência era muito grande.” [...] “O Rio era todo baseado na França, os costumes, as confeitarias, os hábitos. Coisa da família burguesa do Rio, porque no (incomp.) ambiente, criação de rico, era tudo muito francês.” [...] “E por causa disso eu me habituei ir ao teatro desde 8 anos de idade. Eu cheguei a ir ao teatro lírico. A minha formação leiga de artista... tive muita influência de arte desde pequeno por causa disso.” (BULCÃO, 1988, p.23)

<sup>79</sup> Aparentemente é através do teatro amador praticado por *Os Comediantes*, em 1939, que o artista viria a despertar para a cenografia. O contato do artista com Brutus Pedreira e Thomas Santa Rosa, é apontado por Severino Francisco (2001, p.326) no texto **Habitante do Silêncio**. O artista também faz referência ao grupo *Os Comediantes* no depoimento ao ArPDF (1988, p.1).

disse: “Quer ver?”. Ele disse que sim. Aí, ele me perguntou se eu gostava de pintar. Eu respondi que não, que tinha sido estudante de medicina até bem pouco tempo, estava na dúvida, pensando em teatro, cenografia e tal. Mas ele perguntou se eu gostava de arte. Eu disse que gostava de ir a exposições de pintura. Ele perguntou se eu tinha ido a alguma do Palace, porque tinha duas ou três lá. Eu disse que tinha ido e gostado muito do Salão Paulista. Ele me perguntou se eu tinha visto alguma coisa que eu tivesse especialmente gostado. Eu falei que tinha ficado impressionado com um quadro que tinha um homem morto numa bruma e escrito embaixo: “um dia nascerá de novo”. Ele virou e disse: “Fui eu que fiz”. Aí eu fiquei com uma enorme admiração por um artista que eu tinha acabado de ver. Eu não conhecia ninguém de artes plásticas. Ele era o Scliar, o Carlos Scliar. E por causa dele eu conheci mais gente importante. O Burle Marx, por exemplo, o Jorge Amado, Pancetti, Da Costa. Entrou a boa turma.<sup>80</sup>

A exposição de artes plásticas a que Athos Bulcão se refere é o III Salão da Família Artística Paulista, que aconteceu no Pálace Hotel do Rio de Janeiro em agosto/setembro de 1940. Pontual (1970) indica que Carlos Scliar participou com duas pinturas naquele Salão.

Esse artista, ainda que dois anos mais jovem que Athos Bulcão, iniciara seu trabalho artístico muito jovem. Segundo Pontual, em 1931, com 11 anos de idade, “começa a colaborar nos suplementos infantis do *Diário de Notícias* e do *Correio do Povo*, de Pôrto Alegre, com contos, poemas e desenhos”<sup>81</sup> e, em 1935 figurava em sua primeira exposição coletiva naquela capital. Ligara-se à Família Artística Paulista<sup>82</sup> em 1940, quando se transferira para São Paulo.

Amaral<sup>83</sup> (1987) aponta o trabalho de Carlos Scliar como preponderante no período “máximo” da presença de gravuras e ilustrações comprometidas socialmente, entre 1945 e 1955. Também pontua que o homem era tema central, e diversos os enfoques dados por cada artista. Assim, ele é citado entre os que trataram o tema enfocando a “mobilização do trabalhador nas lutas de classe”.

<sup>80</sup> BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida à Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (coord.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.357.

Essa passagem da vida de Athos Bulcão também se encontra no depoimento do artista sobre Carlos Scliar, em 1991. Ver nas referências deste trabalho: BULCÃO, 1991, p.159.

<sup>81</sup> PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970. p.167.

<sup>82</sup> “A Família Artística Paulista, composta por pintores advindos do meio proletário, teve seu principal núcleo num grupo de artistas com ateliês no Edifício Santa Helena (também conhecido como Grupo Santa Helena), na Praça da Sé em São Paulo. Enquanto se davam liberdade temática, procuravam o rebuscamento do “métier”. Entre os integrantes encontravam-se nomes como Alfredo Volpi e Paulo Rossi Osir”. (MOTTA, 1971, p.137 – 138).

<sup>83</sup> AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ªed. rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.175.



PINTURA DE ATHOS BULCÃO

VASO DE FLORES . 1941

AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL . 34x25cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

FIGURA  
06

Foi Carlos Scliar, nas palavras de Athos Bulcão, quem o introduziu no ambiente dos artistas plásticos e em seus ateliês. Nesse meio ele iria desenvolver sua linguagem plástica, ver, experimentar e desenvolver seu próprio trabalho gradualmente.

A primeira premiação de Athos Bulcão chegou através de uma natureza morta<sup>84</sup>, medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes de 1941. Nessas suas primeiras composições com naturezas-mortas (figuras 06 e 07) observa-se a expressividade e a desconstrução da imagem. Por outro lado, o artista também avançaria pelo desenho a bico de pena até meados da década de 1940 e, a partir de 1946, da própria ilustração. Esse período, dominado pelo tema humano conforme apontado acima, foi expresso no trabalho do artista através de cenas teatrais e de balé, já presentes em sua primeira exposição individual de 1944.

Os estudos de Bueno (1994/1995) sobre Milton Dacosta apontam para um Rio de Janeiro, nas décadas de 1930 e 1940, onde o campo das artes plásticas não estava circunscrito à formação acadêmica<sup>85</sup>. A Escola Nacional de Belas Artes<sup>86</sup> (ENBA) mantinha sua formação clássica, mas o saber fazer, ou o *métier*, não estava ali circunscrito:

[...] No meio artístico dos anos 30 e 40, cada artista era um pequeno mundo, no qual se concentrava um universo de referências. Para ter acesso às informações era necessário entrar em contato com as pessoas. O mundo de Cicero Dias era diferente do de Portinari, do de Guignard, de Vieira da Silva, e assim por diante. A inexistência de um campo artístico que estabelecesse delimitações e hierarquias possibilitou a convivência e intimidade entre grandes artistas e iniciantes.<sup>87</sup>

Discorrendo sobre o campo das artes plásticas em São Paulo e Rio de Janeiro entre 1930 e 1947, comenta Durand:

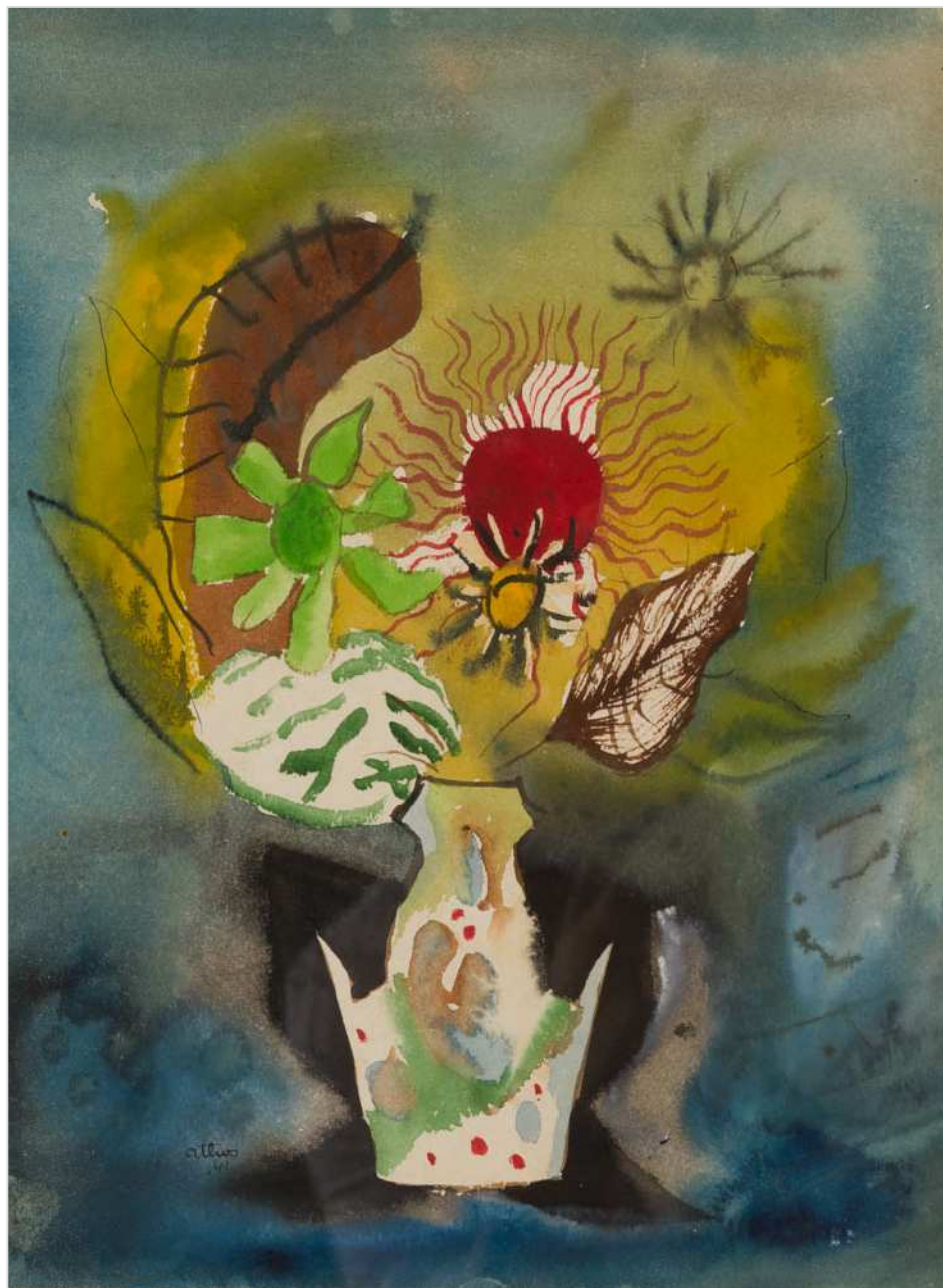
O aprendizado autodidata ou em ateliês coletivos, o ganho da vida por meio de ocupações extra artísticas, ou nas artes “aplicadas”, o futuro incerto até que grandes iniciativas implantassem de vez a arte “moderna” sobre o gosto conservador, são traços de carreira de boa parte dos pintores e escultores

<sup>84</sup> No jornal carioca A MANHÃ, de 07/10/1941, Coluna *Artes Plásticas*, p.7, pode ser lido: “Na Pintura, a mais alta recompensa, medalha de ouro, foi conquistada pelo paulista Clóvis Graciano com um ‘Auto-retrato’, atormentado e vigoroso. Com a medalha de prata foram aquinhoados: **Athos Bulcão, por um quadrinho de flores**, o italiano Armando Balloni, que revela um temperamento poético em três trabalhos, sobretudo na ‘Paisagem’, nº 676, Francisco Rebollo Gonsales, bom paisagista, José Machado de Moraes, muito influenciado por Portinari, [...]”. (Grifo nosso)

<sup>85</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Os mundos da arte de Milton Dacosta**. In: Perspectivas: Revista de Ciências Sociais. v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995. p.269.

<sup>86</sup> Atual Escola de Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>87</sup> BUENO, op. cit., p.279.



PINTURA DE ATHOS BULÇÃO

VASO DE FLORES . 1941

AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL . 34x25cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
07



que começaram nos anos trinta e que não provinham de famílias de posses.<sup>88</sup>

Esse convívio entre grandes artistas e iniciantes pode ser identificado nas palavras de Athos Bulcão ao rememorar Carlos Scliar:

Frequentávamos também a casa de Joaquim Tenreiro, na Glória, onde conheci Pancetti e Milton Dacosta.

Em 1941 chegaram ao Rio, refugiados da guerra, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. [...] Em torno deles, formou-se um núcleo de artistas jovens onde Scliar e eu éramos dos mais assíduos ao lado de Ruben Navarra, Eros Martins Gonçalves e Djanira. Scliar foi vizinho de Maria Helena e Arpad, e com eles seguiu para a Europa, em 1946.<sup>89</sup>

Comentando sobre o tema da guerra na obra dos artistas refugiados no Brasil, Moraes (1986) indica que, na obra de Vieira da Silva, houve uma única tela onde tratou do assunto, mais como uma expressão de sua condição refugiada do que como a temática bélica em si mesma. Acerca dessa composição, diz o crítico: “[...] a temática social ou política nunca foi do agrado de Vieira da Silva, artista mais musical e mais preocupada com questões estritas de forma, cor e composição”.<sup>90</sup>

A cronologia<sup>91</sup> editada pela Fundathos (2009) cita o poeta Murilo Mendes como aquele que apresentou Athos Bulcão ao casal de artistas Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Discorrendo sobre o momento de exílio desse casal de artistas, Lamoia (2015) narra que foi no bairro do Flamengo que se tornaram vizinhos de Murilo Mendes, e a partir de 1943 instalaram-se no Hotel Internacional em Santa Tereza<sup>92</sup>.

Segundo a autora, na década de 1940, o Hotel Internacional é identificado pelos estudiosos como um “reduto de artistas e intelectuais”, de refugiados de guerra a personalidades nacionais. Athos Bulcão está aí identificado:

Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Scliar e Ruben Navarra são os nomes mais comuns no círculo de amizades que Vieira e Szenes instituem no Brasil, embora os artistas Eros Martim Gonçalves, Athos Bulcão e Djanira, o casal de músicos Arnaldo Estrella e Mariuccia Iacovino, a poetisa Yone Stamatto, entre outras tantas personalidades, geralmente ligadas à arte e à cultura, também sejam presenças costumeiras na bibliografia referente ao ‘período brasileiro’.<sup>93</sup>

<sup>88</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.102.

<sup>89</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: LONTRA, Marcus. **Scliar: A persistência da paisagem. Uma aventura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1991. p.159.

<sup>90</sup> MORAES, Frederico. Tempos de Arte: A guerra não é tema. É cor. In: **Tempos de Guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. s/p.

<sup>91</sup> FUNDATHOS. **Athos Bulcão**. Valéria Maria Lopes Cabral (org.). Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.365.

<sup>92</sup> LAMOIA, Milena Guerson. **Tessituras entre espaço e memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes**. Juiz de Fora: UFJF, 2015. p.96.

<sup>93</sup> Ibidem, p.98.

Em função desse convívio, em 1986, Athos Bulcão dá seu depoimento sobre o casal de pintores para o catálogo da exposição *Tempos de Guerra - Hotel Internacional / Pensão Mauá*, ocorrida na Galeria de Arte BANERJ, em 1986. Nessa ocasião, revelou alguns de seus momentos com o casal, fez referências aos lugares onde os visitava e menção aos ateliês:

Eu os conheci quando eles residiam à Rua Marquês de Abrantes, um casarão antigo, com um jardim de palmeiras ao fundo. Tinham um quarto e um enorme e fascinante ateliê. Geralmente ia visitá-los e a Murilo nos sábados e domingos.

[...]

Geralmente eu e outros amigos do casal, íamos à Pensão Internacional, no Silvestre, nos fins de semana, entre sexta-feira e domingo. Terminado o almoço ambos iam trabalhar. Arpad era uns dez anos mais velho que Maria Helena e eu tinha uns dez anos menos que ela, assim o clima era de muito respeito.<sup>94</sup>

Lamoia (2015) coloca que o termo “Silvestre”, refere-se tanto ao nome dado pelo casal de artistas ao ateliê de Arpad Szenes no Hotel Internacional, quanto ao termo pelo qual ficou conhecida a sub-região dentro do bairro de Santa Tereza<sup>95</sup>.

A boemia também é identificada por Bueno (1994/1995) como lugar de convívio e novos contatos entre os artistas. Discorrendo sobre Milton Dacosta cita o bar Vermelhinho, nome presente também na biografia de Athos Bulcão<sup>96</sup>, da qual se traz pequeno trecho:

Freqüentava, juntamente com os amigos, o Vermelhinho, famoso bar na rua Araújo Porte Alegre, centro do Rio de Janeiro, onde conviveu com jornalistas, escritores e poetas, artistas, músicos, arquitetos e grupos intelectuais cariocas.<sup>97</sup>

Ainda segundo Bueno (1994/1995), o lugar ficava em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), justamente o local onde grupos como *Os Dissidentes*, constituído de alunos da ENBA e artistas não vinculados a ela, encontravam para expor seus trabalhos<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> BULCÃO, Athos. Bicho-sol, Bicho-lua. In: **Tempos de Guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. s/p.

<sup>95</sup> LAMOIA, Milena Guerson. **Tessituras entre espaço e memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes**. Juiz de Fora: UFJF, 2015. p.97.

<sup>96</sup> O bar Vermelhinho também é citado na biografia consolidada de Athos Bulcão, publicada tanto no site da FUNDATHOS quanto no livro “Athos Bulcão”, de 2009, editado pela mesma fundação.

<sup>97</sup> FUNDATHOS (Org.). Dados Biográficos. In: **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.48.

<sup>98</sup> Segundo a cronologia constante no livro editado pela FUNDATHOS (2009), Athos Bulcão participou do grupo em 1942. Morais (1986, s/p; 1989, p.121) também cita a participação do artista.

Ver também: OS MODERNOS expulsos da escola de Belas Artes. **Diretrizes: política, economia, cultura**. Ed.00128, Rio de Janeiro, 10 dez/1942. p.12 - 13.

Explica Moraes (1989) que a exposição do grupo, realizada em 1942 e reeditada em 1943, reuniu trabalhos de alunos daquela escola, rebelados contra a orientação acadêmica do diretor. “A proibição de que uma escultura de Ceschiatti e outras obras integrassem a exposição anual dos alunos, levou-os a realizar a mostra na Associação Brasileira de Imprensa [...]”.<sup>99</sup>

No mesmo ano, 1943, Athos Bulcão participou da *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, em Londres. Dessa exposição faziam parte artistas como Alcides da Rocha Miranda, Roberto Burle Marx, Carlos Scliar, Milton Da Costa, o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes, bem como Di Cavalcante e Portinari.

A edição 83 do jornal *Diretrizes*, de 1943, traz o artigo *História fotográfica de uma exposição*<sup>100</sup> montado sobre uma seqüência de fotos da reunião dos artistas envolvidos nos preparativos da exposição londrina, e de 14 fotografias individuais entre as quais consta a de Athos Bulcão. A reportagem termina afirmando ser esta a contribuição dos artistas brasileiros ao esforço de guerra do povo inglês, sendo que os quadros seriam leiloados e os valores encaminhados ao fundo de guerra contra o nazismo. Sobre o episódio, Lourenço (1995) comenta:

Ao final do ano de 1943 ocorre, em Londres, um evento significativo para a arte moderna brasileira tentar reconhecimento. Trata-se da *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, organizada pelo British Council e apresentada na Royal Academy of Arts, com a venda destinada a levantar fundos para a Royal Air Force (RAF). Reúne a exposição de arquitetura “Brazil Builds”, com 162 fotografias provenientes do Museu de Arte moderna de Nova York, a outro conjunto composto por 168 obras em gravura, desenho e pintura.<sup>101</sup>

Segundo a autora<sup>102</sup>, o catálogo da exposição contém um estudo redigido por Rubem Navarra dando ênfase aos artistas ingênuos, como Djanira, por exemplo, para apresentar uma imagem pitoresca do Brasil. O episódio não teve mão única e exposição traçando uma visão panorâmica da arte inglesa no século XX também foi patrocinada pelo Ministério da Educação, percorrendo o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Lourenço<sup>103</sup> aponta os veios políticos subjacentes às formalizações das relações do Brasil com a Inglaterra durante a 2ª guerra mundial e a conciliação entre interesses políticos e artísticos.

<sup>99</sup> MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989. p.121.

<sup>100</sup> HISTÓRIA fotográfica de uma exposição. **Diretrizes: política, economia, cultura**. Ed.00183, Rio de Janeiro, 30 dez/1943. p.27.

<sup>101</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p.142.

<sup>102</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>103</sup> Ibidem, p.140.



DESENHO DE ATHOS BULCÃO  
BASTIDORES . 1943  
BICO DE PENA . 31,1x22,6cm  
FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

Em 1944 Athos Bulcão faz sua primeira exposição individual<sup>104</sup>, no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, estimulado por Oscar Niemeyer<sup>105</sup>. Um artigo de Lúcio Cardoso, publicado no *Diário Carioca*, traz informações relevantes sobre os trabalhos do artista presentes na exposição:

[...] Expõe o artista cerca de trinta trabalhos, entre desenhos e aquarelas, todas com diferentes datas [...]

Quase todos os seus trabalhos com exclusão de alguns desenhos, reproduzem cenas de bastidores, visões rápidas de “ballets” e palcos na penumbra, luzes semi-apagadas, cortinas enfunadas e sombras projetadas sobre as cortinas. É que o Sr. Athos Bulcão tem um senso todo especial do movimento, sabe surpreendê-lo com ousadia e transportá-lo para os nossos olhos, com uma leveza, não raro, que é um dos melhores atestado de suas futuras possibilidades.

[...] Todos os seus “ballets” são autênticos pezadelos. E nesta atmosfera escura não há nenhuma intenção, nenhuma literatura. Não é muito difícil constatar que Sr. Athos Bulcão se exhibe inteiramente nas paisagens abstratas, nos esboços, nas naturezas mortas e nos “ballets” apoiado unicamente na luz de uma fantasia sinistra e angustiada. Esta luz é também quase sempre a que vem dos refletores, iluminando trechos, volumes, formas que se esbatem, o suficiente às vezes para nos mostrar um gesto que já é dança – e porque não dizer, quase música também.<sup>106</sup>

Nesses trabalhos (figuras 08 e 09) pode-se observar o arranjo volumétrico de uma arquitetura interior, bem como o trabalho de profundidade e perspectiva. As figuras humanas aparecem em movimentação nesse cenário arquitetônico e o trabalho de linhas acentua os planos do desenho, ao mesmo tempo que conferem dinâmica aos volumes. Segundo Cardoso, foram expostos tanto desenhos de natureza morta quanto séries de bastidores e visões rápidas de balés. É importante acentuar a atmosfera dos desenhos descritos pelo crítico, uma vez que será uma constante ainda em ilustrações do artista a partir de 1946.

Ainda em 1944, Athos Bulcão participaria de exposição coletiva patrocinada pelo Instituto Brasil – Estados Unidos<sup>107</sup>, onde também constam os nomes de seus pares: Carlos Scliar, Roberto Burle Marx e Maria Helena Vieira da Silva.

<sup>104</sup> FUNDATHOS (Org.). Dados Biográficos. In. **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44-47.

<sup>105</sup> Em depoimento de 1988 ao ArPDF, página 1, o artista menciona que conheceu o arquiteto em 1943 no ateliê de Roberto Burle Marx e, naquela oportunidade, Oscar Niemeyer já lhe sugerira colocar um trabalho seu, feito a princípio em guache, num azulejo. A primeira tentativa viria no projeto do arquiteto para o Teatro Municipal de Belo Horizonte, iniciado em 1941, cujas obras se estenderam até 1945. Porém, o edifício não foi executado conforme o projeto e o painel do artista não foi realizado.

<sup>106</sup> CARDOSO, Lúcio. Uma Exposição. **Diário Carioca**, Ed.4821, Rio de Janeiro, 05 mar/1944, p.3.

<sup>107</sup> SOBRE OS PINTORES brasileiros na exposição Brasil-Estados Unidos. **A Manhã**. Ed.916, Rio de Janeiro, 04 ago/1944. Coluna Artes Plásticas (Celso Kelly), p.5.





DESENHO DE ATHOS BULCÃO  
SEM TÍTULO . 1946  
BICO DE PENA . 32,5x21,3cm  
FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

Lourenço (1995), discorrendo sobre o fato de a 2ª Guerra Mundial produzir no Brasil significativas mostras<sup>108</sup>, trata daquelas que tinham por objetivo implementar as relações com Inglaterra e Estados Unidos: “São exposições, salões, premiações, publicações e viagens, patrocinados por empresas privadas, fundações e órgãos governamentais”.<sup>109</sup>

Quanto ao tema dos trabalhos artísticos para exposições realizadas entre 1941 e 1944, vale ressaltar o apontamento que a autora faz sobre a escolha daqueles que valorizavam a demonstração de suas culturas nacionais em detrimento dos temas e composições ligados às escolas abstracionistas:

[...] Se as exposições com a produção da escola de Paris legitimam e atualizam informações, as organizadas nos Estados Unidos neste período, entre 1930 e 1947, assumem características bastante diferenciadas. Não são escolhidas as experiências americanas de ponta, ligadas ao abstracionismo, porquanto as empresas encarregadas de tais iniciativas mantêm-se mais reservadas e optam por conjuntos menos polêmicos.

[...]

O catálogo de pintura é bem elaborado, tendo cada país uma breve abertura sobre a arte nativa, desenvolvimento colonial, e, a seguir, são introduzidos artistas com biografias convencionais, ou seja, formação, salões, influências ocasionais, recebidas ou geradas. (...). Sob a capa das elevadas intenções, julga-se a arte como a mais capacitada para estabelecimento de interfaces entre os vários povos continentais com as reproduções do catálogo, evidencia-se a prevalência das temáticas mais pitorescas e esperadas, como baiana, bolivianos, caubói, além de costumes e paisagens rurais. Documentam um viver singularizado e valorizam uma espécie de imagem de exportação, em que o conteúdo nacionalista e continental é o mote principal.<sup>110</sup>

Sobre a questão, comenta Durand (1989) que o distanciamento da Europa, causado pela guerra e a recessão, fez emergirem os Estados Unidos como “um novo centro de atração internacional”. E, se por um lado tornou-se a opção para as viagens internacionais, desde 1940 articulava através do Departamento de Estado um programa para valorizar sua nação na América Latina, “temeroso da influência nazista”.<sup>111</sup>

<sup>108</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p.127.

<sup>109</sup> Ibidem, p.136.

<sup>110</sup> Ibidem, p.137-138.

<sup>111</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.109.



ILUSTRAÇÃO DE ATHOS BULCÃO  
SEM TÍTULO . 1946

CADERNO LETRAS E ARTES. Ed.12 . Rio de Janeiro . ago/1946 . s/p.

FONTE: HEMEROTECA NACIONAL . [LINK: Ver REFERÊNCIAS ao final deste trabalho]



Ainda dentro daquele aspecto de convívio entre grandes pintores e artistas iniciantes, também se observa, na biografia<sup>112</sup> de Athos Bulcão, a presença de Portinari em 1945. Na década de 1940, Athos Bulcão ainda não concretizara nenhuma experiência individual na produção de painéis para arquitetura. A experiência com Portinari na Igreja da Pampulha, naquele ano, deve ser levada em conta como parte da formação de seu trabalho na área, durante sua primeira década formativa. Por outro lado, a estada do artista no ateliê de Portinari, durante 1945, criou certa expectativa na crítica, quando de sua segunda exposição individual no IAB, em 1946. Neste ano, o artigo publicado no *Diário Carioca*, vem assinado por Antônio Bento<sup>113</sup>. O crítico dá especial atenção à natureza morta do artista, e o que nela fica a desejar. Porém, torna a afirmar que Athos Bulcão atingiu seu equilíbrio nos desenhos de balé.

Em artigo de 1947, Rubem Navarra, discorrendo sobre questões ligadas aos jovens artistas modernistas que não adentraram a academia, escreveu:

Athos Bulcão releve o prefácio. Mas o seu caso interessa, justamente, menos em si do que no movimento em geral. Não é o primeiro artista da nova geração que enfrenta o problema acima resumido. Conheci-o brincando de pintura abstrata, desenhando formas de um automatismo dadaísta. O tempo foi passando... Até que ele resolveu fazer uma estação em casa de Portinari. Aprendeu um bocado, mas não era o bastante. Faz poucos meses teve uma exposição individual no Rio. Algumas naturezas-mortas estavam começando a ficar boas, mas, ao lado, havia coisas superficiais e improvisadas como cartazes. [...] <sup>114</sup>

Uma edição do caderno *Letras e Artes: Suplemento da Manhã*<sup>115</sup>, de 1946, publicou uma ilustração do artista (figura 10) que se relaciona com suas séries de bastidores e balés. Compõe a página intitulada *Os Grandes Sonetistas da Língua Portuguesa*, com um poema de Diogo Bernardes. Athos Bulcão colaborou com ilustrações para esse periódico entre 1946 e 1951, como consta em seus editoriais de colaboradores, na seção de Ilustradores.

<sup>112</sup> FUNDATHOS (Org.). Dados Biográficos. In. **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44.

<sup>113</sup> BENTO, Antônio. Athos Bulcão. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 01 dez/1946. Ed.5656, 2ªSeção, Coluna Artes, p.1.

<sup>114</sup> NAVARRA, Ruben. Notícias de Minas. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, de 13 jul/1947. Ed.7581, Coluna Movimento Artístico, p.4.

<sup>115</sup> ILUSTRAÇÃO de Athos Bulcão. **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**. Rio de Janeiro. 18 ago/1946. Ed.00012, s/p.



ESTUDO — Athos Bulcão (1946)

ILUSTRAÇÃO DE ATHOS BULÇÃO

ESTUDO . 1946

CORREIO DA MANHÃ. Ed.15905. Rio de Janeiro . set/1946 . 2ª Seção . Capa

FONTE: HEMEROTECA NACIONAL . [LINK: Ver REFERÊNCIAS ao final deste trabalho]

FIGURA  
11

A relação de Athos Bulcão com o ambiente dos espetáculos é transportada para seu trabalho plástico constantemente. Enquanto alguns de seus pares transitam por temas político-sociais (como o próprio Cândido Portinari e Carlos Scliar, por exemplo) ele expressava a vida dentro dos palcos cariocas. Assim como Vieira da Silva, seu tema expressivo, humano e arquitetônico, ligava-se mais à própria composição pictórica do que aos problemas sociais (figura 11). O espaço arquitetônico é, nesses trabalhos, a base sobre a qual o artista revela o humano. É o palco, ou o cenário, do movimento dos corpos (figura 12).

Sua ligação com o ambiente dos espetáculos seria reforçada ainda na década de 1940. A incursão do Artista pela cenografia e figurino aparece em 1945 na coluna GRILL=ROOM, no Jornal *A Manhã*<sup>116</sup>. Segundo a coluna, o show que acontecia no Cassino Atlântico era de autoria de Paurillo Barroso e o trabalho do artista foi feito para o quadro final, dividido em duas partes: *Fantasia Chinesa* e *Milagre das Lanternas*. O mesmo Jornal *A Manhã*<sup>117</sup> viria noticiar, em 1948, o cenário e figurino de Athos Bulcão para a peça *O Coração Delator*, de Edgar Poe, exibida no Teatro de Câmara, com adaptação de Graça Mello.

Ao pensar o artista adentrando o ambiente das artes plásticas através de uma arte de espetáculos, como é o teatro, não é difícil imaginar o porquê de sua predileção pelo tema “bastidores”. Segundo Lourenço (1995), o trabalho com cenografia e figurino também é um exercício comum entre artistas plásticos do período<sup>118</sup>, o que reforça a relação desse artista com seu universo expressivo de entrada no mundo das artes plásticas.

O texto de Ruben Navarra, que trata de artistas sem formação acadêmica, ou algum aprendizado formal, revela questões importantes acerca de Athos Bulcão. O ponto chave no texto do crítico é a associação que faz do procedimento criativo do artista: “Conheci-o brincando de pintura abstrata, desenhando formas de um automatismo dadaísta.”<sup>119</sup>

<sup>116</sup> FANTASIA Chinesa e Milagre das Lanternas. *A Manhã*. Ed.1203, Rio de Janeiro, 12 jul/1945. Coluna GRILL=ROOM, assinada por Mariarte, p.5.

<sup>117</sup> CORAÇÃO Delator. *A Manhã*. Ed.2134, Rio de Janeiro, 21 jul/1948. Coluna Teatro (Cortinas), p.5.

<sup>118</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p.188-197.

<sup>119</sup> NAVARRA, Ruben. Notícias de Minas. *Diário de Notícias*. Ed.7581, Rio de Janeiro, 13 jul/1947. Coluna Movimento Artístico, p.4.

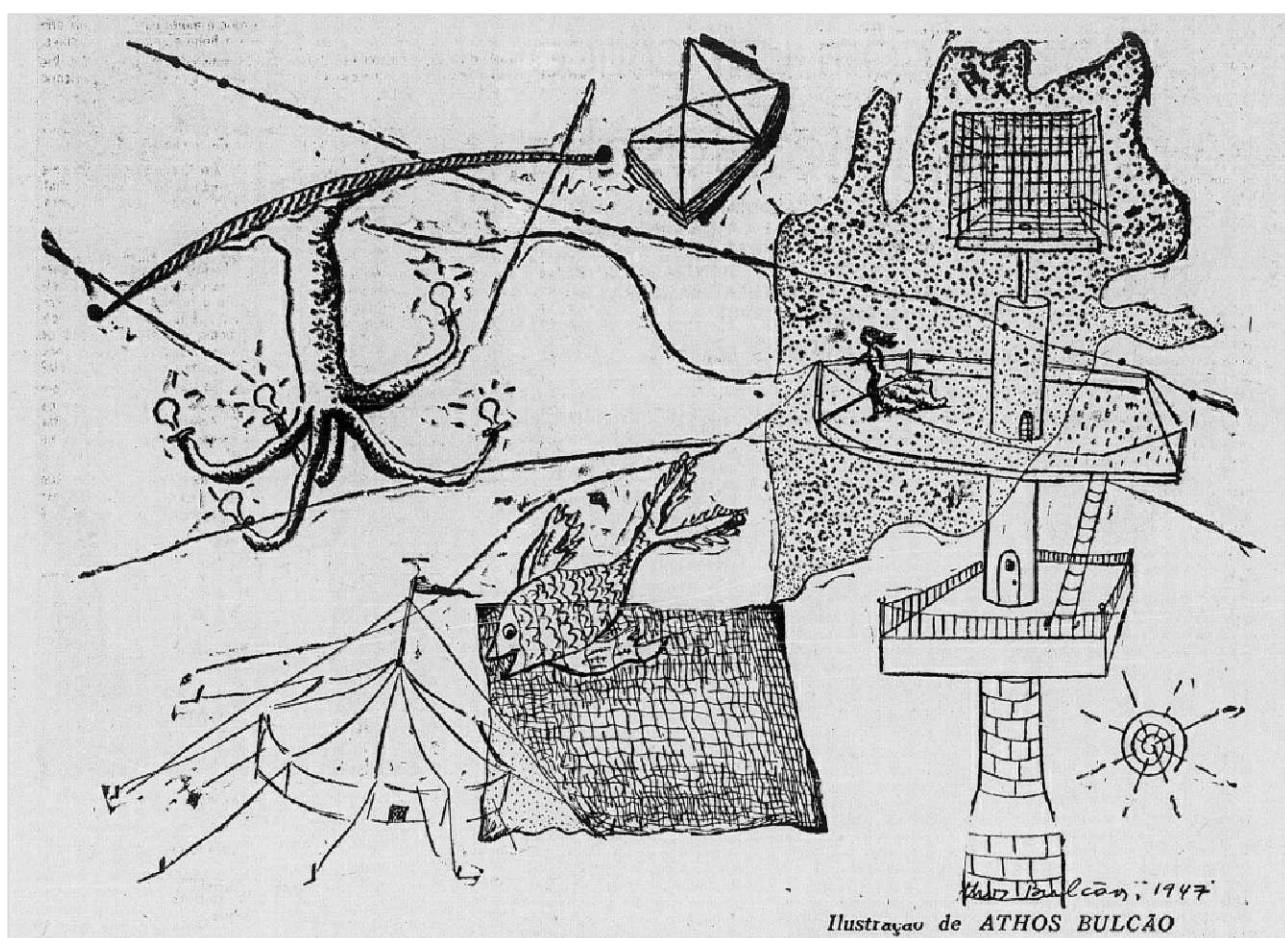


ILUSTRAÇÃO DE ATHOS BULCÃO  
SEM TÍTULO . 1947

CADERNO LETRAS E ARTES. Ed.31 . Rio de Janeiro . fev/1947. p.05

FONTE: HEMEROTECA NACIONAL . [LINK: Ver REFERÊNCIAS ao final deste trabalho]

FIGURA  
12

Além de se utilizar dos processos criativos citados pelo crítico, fazia uso de composições formais vinculadas a processos clássicos (perspectiva) e modernistas (abstração da figura). Entretanto, seu trabalho não ressoava no meio brasileiro, uma vez que seus temas picturais passavam ao largo das problematizações referentes à caracterização do “homem brasileiro” ou das “lutas de classe”.

As colocações de Chiarelli (2003), quanto ao desestímulo de artistas que enveredassem por meios diferentes daqueles, elucidam a questão:

[...] Em primeiro lugar, a necessidade de constituição de um imaginário nacional, onde o “homem brasileiro” fosse o protagonista, deixou imediatamente de lado toda possibilidade de ser desenvolvida no país qualquer poética que se desprendesse da necessidade de figurar esse “homem brasileiro”, sempre de maneira positiva. Obedecendo tal proposição, todo o desenvolvimento da produção gráfica, pictórica ou escultórica tendente à não figuração foi excluída do âmbito modernista.<sup>120</sup>

Esses aspectos ajudam a compreender o fato de seu trabalho ter recebido pouca atenção dos historiadores da arte no Brasil até o final do século passado<sup>121</sup>. As fotomontagens do artista (das quais se tratará adiante nesse capítulo) só receberam estudos no final da década de 1990 e início do século XXI.<sup>122</sup>

### 1.1.3 A bolsa de estudos na França (1948 – 1949)

Em 1948 Athos Bulcão parte para Paris com uma bolsa de estudos concedida pelo governo Francês. A sua biografia pouco fala do episódio, apenas constam os nomes de dois lugares onde participou de cursos: a *Académie de La Grande Chaumière*, uma escola de arte fundada em 1909 e que ainda se encontra em atividade<sup>123</sup>, e o ateliê de Jean Pons<sup>124</sup>, ambos em Paris.

<sup>120</sup> CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo**. In: Revista Ars. v.1, n.1. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2003. p.67.

<sup>121</sup> O material que se encontra sobre o artista, anterior a década de 1990, são depoimentos e catálogos. É citado no *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual (1969, p.93), e no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, organizado por Carlos Cavalcanti (1973/1975, p.301-302).

<sup>122</sup> Suas fotomontagens são comentadas por Fernando Cocchiarale na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº27, de 1998; e discutidas por Tadeu Chiarelli no artigo (citado acima) da *Revista Ars* nº1, de 2003.

<sup>123</sup> A academia ainda se encontra em atividade e pode ser encontrada através do site: <http://www.grande-chaumiere.fr/>>. Acessado em 25/04/2017.

<sup>124</sup> O Ateliê de Jean Pons ainda se encontra em atividade através de sua filha, Elisabeth Pons. Site: <<http://www.pons-litho.fr/>>. Acessado em 03/08/2017.

A Enciclopédia Itaú Cultural<sup>125</sup> traz algumas informações sobre a *Académie de La Grande Chaumière*, apontando que, na Paris do início do século XX, quando foi fundada, havia diferentes tipos de instituições voltadas ao ensino das artes: da Escola Nacional Superior de Belas Artes às diversas academias particulares de arte fundadas entre fins do século XIX e início do século XX. Essa Enciclopédia afirma ter sido o difícil acesso à Escola Nacional e sua refratariedade às novas orientações estéticas o motivo do desenvolvimento de cursos livres na *Académie de La Grande Chaumière*.

Um dos fios que se pode traçar entre Athos Bulcão e a escolha da *Académie* é o fato de ter sido a mesma instituição onde Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva fizeram cursos<sup>126</sup> no final da década de 1920. Importa lembrar, em 1948, o casal de artistas já retornara à Europa e residia em Paris. No depoimento de Athos Bulcão (1990) sobre Carlos Scliar é possível identificar aspectos dessa convivência na França:

Bolsista do governo Francês, fui residir em Paris de 1948 a 1949. Éramos vizinhos e íamos juntos visitar Maria Helena e Arpad. Scliar organizou um álbum de litografias que chamou 10 Artistes de l'Amérique Latine onde me incluiu, representando o Brasil. Gesto nobre e generoso que bem define a alma grande que possui (os artistas, sabe-se bem, são ciumentos!).<sup>127</sup>

O ateliê de Jean Pons era justamente um ateliê de litografia e, entre 1938 (ano de sua fundação) e 1954, estava intimamente relacionado com o expressionismo e o abstracionismo. Textos apontam seu ateliê como um lugar de muito trabalho e convívio com diversos artistas.<sup>128</sup>

Discorrendo sobre o fato de que a intensificação expressiva do artista não foi obra do século XX, mas uma ação subjacente aos próprios artistas ao longo de diversos períodos de nossa história da arte, Lynton (1991) demonstra como a crescente importância da personalidade do artista viria, no século em questão,

<sup>125</sup> ACADÉMIE de La Grande Chaumière. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao237910/academie-de-la-grande-chaumiere>>

Acesso em: 03 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>126</sup> A informação sobre a escola onde o casal de artistas estudou pode ser encontrada na dissertação de Milena Guerson Lamoia, 2015, p.20.

<sup>127</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: LONTRA, Marcus. **Scliar: A persistência da paisagem. Uma aventura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1991. p.159.

<sup>128</sup> Sobre o conteúdo do parágrafo, visualizar as seguintes páginas na Internet:

Ateliê Elisabeth Pons: <<http://www.pons-litho.fr/lhistorique/>> Acessado em 03/08/2017.

Galeria Pillurielle: <[http://www.galeriepillurielle.fr/jean\\_pons.html](http://www.galeriepillurielle.fr/jean_pons.html)> Acessado em 03/08/2017.

elevar ao extremo aquela ação, apesar de advogar que nunca houve um movimento chamado expressionismo<sup>129</sup>.

A pedra de toque desse autor está em apontar as possibilidades, abertas à arte, da constituição de composições não narrativas:

[...] a única inovação verdadeira que o expressionismo moderno apresentou foi a descoberta de que as composições abstratas podem ser tão efetivas, pelo menos, quanto os quadros temáticos. Descobriu-se que o tema, tendo servido como veículo para os gestos expressivos (...), podia ser inteiramente abandonado. O poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e texturas, de tamanho e escala, era demonstravelmente suficiente.<sup>130</sup>

Uma vez que aprender o *métier* e inteirar-se das discussões pictóricas exigia dos artistas o contato e troca de experiências nos ateliês coletivos, ressalte-se aqui o fato de Vieira da Silva e Arpad Szenes, quando refugiados no Brasil, terem constituído um desses núcleos no Hotel Internacional. Assim, além de ter circulado entre os artistas locais, Athos Bulcão também teve oportunidade de inteirar-se, antes de 1948, das discussões pictóricas que se desenrolavam em Paris já na década de 1930, através daquele casal.

O ponto interessante, para as articulações de seu trabalho, acerca de sua viagem à França, é justamente o que trata do prêmio que recebeu na *Cité Universitaire* de Paris:

ATHOS BULCÃO, o pintor brasileiro que se acha na Europa em bolsa de estudo concedida pelo governo francês, dentre trezentos candidatos num concurso realizado na Cité Universitaire, tirou o terceiro prêmio (primeira menção honrosa). O júri era composto de: André Lhote, Samuel Auricoste, Marcel Grommaire e Jean Cassou. **O concurso constava de um croquis, tomado ao vivo, de uma bailarina dançando.**<sup>131</sup>

O movimento, nos trabalhos de Athos Bulcão, atua como uma potência subjacente ao tema. Ainda que trabalhasse o material arquitetônico como anteparo para suas cenas de “bastidores”, provocava o passeio do olho pela composição, causado pelo arranjo das formas e pela direção dos traços.

Se, por um lado, o artista novamente ausentou-se dos espaços acadêmicos e manteve-se nos cursos livres, por outro, o ambiente artístico de Paris proporcionava o contato com as mais diversas correntes do pensamento artístico de seu tempo, o que se pode esclarecer através dos olhos de Carlos Scliar:

<sup>129</sup> LYNTON, Norbert. Expressionismo. Texto s/d. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.24-37.

<sup>130</sup> Ibidem, p.24.

<sup>131</sup> AQUINO, Flávio de. Coluna Movimento Artístico (Noticiário). **Diário de Notícias**. Ed.8076, Rio de Janeiro, 20 fev/1949, p.3. Grifo nosso.

[...] Ainda que em contato com os artistas brasileiros que lá chegavam, buscava conviver com os artistas jovens franceses e estrangeiros, do mundo inteiro, que, como eu, tinham vindo descobrir e se descobrir em Paris. Vivíamos em plena discussão; eram as correntes abstratas impostas por galerias, tendo alguns bons pintores por bandeiras; eram as discussões em torno do realismo socialista, muito discutido e mal aplicado por todos; era a certeza de que tudo tinha que mudar, mas na sua essência, e não na fachada. As fórmulas salvadoras de uns não serviam para os outros.<sup>132</sup>

Dessa forma, se em seu trabalho, Athos Bulcão já se permitia o livre experimento das mais diversas possibilidades compositivas (de procedimentos dadaístas à desconstrução da imagem no espaço perspectivado) antes de sua viagem à França, pode-se deduzir que tenha entrado em contato com a produção de fotomontagens e diversas artes gráficas correntes na Europa de então. Pois, como se verá, será através delas que continuará o principal veio de sua produção ao longo da década que se seguiu para ele no Brasil.

## 1.2 A DÉCADA DE 1950, SEUS REVESES E A ABERTURA PARA NOVOS SUPORTES ARTÍSTICOS

Ao voltar ao Brasil, a década de 1950 apresentou outro cenário para Athos Bulcão:

No caso do Rio de Janeiro nos anos 30 e 40, o mundo artístico se caracterizava pela precariedade - falta de material para o trabalho, de escolas de arte, de agentes comerciais, de locais de exposição – e pela indefinição. Existiam apenas referências artísticas diluídas, não havia ainda um sistema de convenções. Tratava-se de um mundo artístico em construção.

[...] Com a fundação dos museus modernos, o fortalecimento da crítica de arte e o aparecimento das bienais, na década de 1950, as linguagens artísticas no Brasil tenderam a se internacionalizar e o meio artístico passou por uma transformação. [...].<sup>133</sup>

Bueno (1994/1995), investigando o caminho artístico de Milton Dacosta, observa que as referências com as quais artistas gerados nas décadas de 1930 e 1940 dialogaram não eram mais as daqueles que iniciaram a constituição de seu trabalho no final da década de 1940. Ou seja, a década de 1950 apresentou um contexto distinto daquele anterior, provocando uma ruptura de gerações. Isso gerou uma nova relação entre os artistas:

Nos anos 50, fundou-se um campo artístico, constituído em torno de grupos que competiam entre si pelo controle em seu interior. Não eram mais as pessoas, mas os grupos, os depositários do saber estético do período. Para

<sup>132</sup> SCLIAR, Carlos. Depoimento sobre a década de 1940. In: PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. p.133-138. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970. p.133.

<sup>133</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Os mundos da arte de Milton Dacosta**. In: Perspectivas: Revista de Ciências Sociais. v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995. p.268.



estar afinado com as tendências emergentes fazia-se necessário circular no interior destas esferas restritas.<sup>134</sup>

O fato pode ser identificado nas palavras de Carlos Scliar:

Em fins de 1950 encontrei o Rio, e principalmente São Paulo, em plena febre dos Museus, e a seguir, a partir de 1951, das Bienais, que defendiam, em regulamento, o vanguardismo do dia. Decidi me enfurnar no Rio Grande do Sul. Ia talvez buscar minhas raízes, mas pretendia parar para pensar. Lá encontrei um grupo de colegas, todos atravessando a mesma crise, e decidimos criar o Clube de Gravura, baseados na experiência do Taller de Grafica Popular, do México.<sup>135</sup>

Essas esferas restritas podem ser identificadas no interior dos grupos que se formaram em torno da defesa do realismo (de aspecto figurativo) e da arte abstrata (de aspecto não-figurativo), tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Lourenço (1995) coloca que essa etapa surge como “uma arte internacionalista a impor uma ordem universal, deixando de lado o regional e o pitoresco, de forma a alterar a coexistência marcante nas duas décadas anteriores. [...]”<sup>136</sup>. As premiações eram traduzidas em contatos internacionais “e, em dezembro de 1951, já se enuncia o convite da galeria parisiense Jeanne Bucher para Bruno Giorgi, Maria Leontina e Marcelo Grassmann realizarem individuais”.<sup>137</sup>

Lourenço ainda aponta a superação daquela etapa de lutas como o momento em que o artista perde sua independência, ficando sujeito aos críticos e mecanismos internacionais. Assim, se o novo contexto “Facilita significativamente sua sobrevivência, sem necessidade de recorrer aos antigos expedientes”, também “ceifa-lhe a possibilidade gerenciadora e a adoção de critérios próprios”.<sup>138</sup>

O grupo, no qual Athos Bulcão circulava, era justamente o realista e, ainda que sua arte não versasse sobre um realismo engajado, como o trabalho de Scliar, por exemplo, era o grupo através do qual fazia suas permutas e pautava suas referências. Athos ainda apareceria, em 1950, como Júri do Salão Nacional de Belas Artes<sup>139</sup>, na divisão de desenho e gravura, o que atesta o reconhecimento de seu trabalho desenvolvido na década anterior. Artistas que aparecem em sua biografia,

<sup>134</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Os mundos da arte de Milton Dacosta**. In: Perspectivas: Revista de Ciências Sociais. v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995. p.279.

<sup>135</sup> SCLIAR, Carlos. Revendo, em 1968, a década de 1950 (e antes e depois). In: PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. p.141-147. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970. p.141.

<sup>136</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p.219.

<sup>137</sup> Ibidem, p.221.

<sup>138</sup> Ibidem, p.221.

<sup>139</sup> FUNDATHOS (Org.). Dados Biográficos. In: **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44.

anterior a 1950, continuam sendo nomes aos quais Athos se vincula, como é o caso da exposição coletiva no bar “Posto Cinco”<sup>140</sup> e a experiência que tem junto a Di Cavalcante<sup>141</sup> na produção dos painéis para a redação do jornal Última Hora, em 1952<sup>142</sup>.

Sobre a inauguração do MAM-SP com uma exposição de arte abstrata, Amaral pondera:

Sintomaticamente, porém, essa exposição abre atividades do museu que, trazendo as bienais internacionais para São Paulo, a partir de 1951, seria o mais eficaz veiculador das novas informações internacionalistas, em particular o abstracionismo, que florescia tanto no Rio, como em São Paulo a partir desse estímulo externo, e fazendo surgir na capital paulista, a partir da década de 50, dois grandes grupos: o dos abstracionistas vinculados ao “Atelier Abstração”, de Samson Flexor, e dos abstracionistas geométricos, liderados por Waldemar Cordeiro, a partir do manifesto “Ruptura”.<sup>143</sup>

A autora aponta Carlos Scliar como atuante no interior dos debates entre o realismo e o abstracionismo e, se Athos Bulcão permaneceria, na primeira metade da década de 1950, retirado em suas fotomontagens, o primeiro tomaria a frente de resistência ao avanço de uma arte que, ao ver realista brasileiro, retirava a possibilidade de denúncia social da condição dos trabalhadores brasileiros:

Para Scliar, por exemplo, é pacífico que, quando retorna de Paris em 1950, seu objetivo determinado é a organização, no Rio Grande do Sul, de um núcleo de intelectuais com afinidades entre si. [...] Assim, a idéia era, de início, a fundação de uma revista de cultura, no caso Horizonte, para fazer circular a posição dos intelectuais de esquerda, preocupados com a campanha da paz e a politização de todo um público nessa direção. [...]<sup>144</sup>

A revista Horizonte movimentou toda uma época, por sua vez, através de debates sobre arquitetura, literatura, política, campanha da Paz, bem como divulgando e promovendo os eventos ligados a essa iniciativa. Os artistas de preocupação política tinham aí uma tribuna eficaz para a defesa de suas posições realistas, como no caso do enfrentamento com a Bienal de São

<sup>140</sup> Ver: Coluna Rio Alegre em **A Manhã**, 09 mar./1952, p.5, Coluna Rio Alegre: “[...] A exposição que se renova mensalmente, conta, esse mês, com a colaboração dos pintores Di Cavalcante, Dália Antonina, Antônio Bandeira, Athos Bulcão e Roberto Burlé Marx, com os motivos respectivos: “Pesca”, “Pastoreio”, “Favela”, “Carnaval” e “Natureza Morta”.”

<sup>141</sup> Ver: **Última Hora**, 04 jun.1952, Capa: **Di Faz Uma Reportagem Em Cores Para o Rio: O “Vernissage” Dos Cinco Grandes Painéis, a Serem Inaugurados no Primeiro Aniversário De ÚLTIMA HORA, em Nossa Redação**; Ver também: **Última Hora**, 12 jun.1952, p.7: **Uma Festa Da Imprensa Brasileira No Primeiro Aniversário de “Última Hora”: Discurso de Di Cavalcante**.

<sup>142</sup> No jornal carioca **A Noite**, de 17 jan./1953, Ed.14304, com o título *O carnaval convoca os artistas*, na Coluna Letras e Artes (Pintura), p.4, pode ser lido sobre uma exposição coletiva a se realizar pelo Instituto Brasil-Estados Unidos com o tema Carnaval. Também se anuncia o acontecimento, ao longo do ano, de individuais de Guignard, Maria Helena, Athos Bulcão, entre outros.

A notícia também pode ser lida em *A corrida surrealista de Dalí e a volta de Guignard* no **Diário Carioca**, Ed.07533, Coluna Artes (Antônio Bento), Rio de Janeiro, 23 jan./1953, p.6.

<sup>143</sup> AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ªed. rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.237.

<sup>144</sup> Ibidem, p.183.

Paulo, quando de sua implantação, como um canal eficaz para a difusão de sua produção.<sup>145</sup>

O pensamento de José Carlos Durand, entretanto, aponta a flexibilização existente no interior do grupo de arquitetos e artistas da geração realista. Pois as Bienais também significaram, para artistas proletários, a oportunidade de viver de sua própria arte (e cita o grupo Santa Helena, como exemplo); além disso, arquitetos e artistas filiados ao Partido Comunista não perdiam a oportunidade de trabalho:

[...] Oscar Niemeyer, já em vias de consagração internacional, aceitara o programa do Ibirapuera e do próprio prédio da Bienal sem condicionar seu trabalho a qualquer exigência quanto à arte que lá fosse se instalar. Portinari, que concorrera a uma cadeira de deputado pelo PCB, não deixara até aquele momento escapar oportunidades oferecidas por Nelson Rockefeller, por Getúlio Vargas ou mesmo banqueiros do Rio e de São Paulo, para fazer a pintura mural que tanto o projetaria. [...]. Di Cavalcante, que ingressara oficialmente no Partido, deixou-o dizendo-se demasiado cúmplice do prazer burguês para ser militante coerente, e entregou-se à vida boêmia e à pintura facilmente vendável de mulatas.<sup>146</sup>

O autor ainda aponta que a tentativa de politizar o discurso da abstração geométrica se ancorou na possibilidade de uma produção artística que conviesse ao povo e que fosse expressa no objeto industrial:

Waldemar Cordeiro, recém-chegado de Roma, destacou-se por vários anos na divulgação do concretismo em São Paulo. Entre as razões que mobilizava para validar sua tendência preferida estava a presunção de que a arte que convém ao povo é aquela que deriva e expressa no objeto industrial e que busca a nada menos do que exprimir formas universais e transcendentais aos particularismos de classe social e de nação.<sup>147</sup>

Ronaldo Brito (2002), tratando do concretismo carioca do início da década de 1950, pondera que a questão “ainda não era impor uma idéia construtiva da produção de arte. Era, primordialmente, livrar a arte das malhas do mundanismo e da condição de subitem de programas partidários, dentro dos quais desempenhava um papel de simples propaganda ideológica”<sup>148</sup>. Entretanto, com o passar do tempo, o autor afirma que o concretismo se tornou uma postura de “direção construtiva” no interior de tendências não-figurativas.<sup>149</sup>

<sup>145</sup> AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ªed. rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.185.

<sup>146</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.140-141.

<sup>147</sup> Ibidem, p.142.

<sup>148</sup> BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 1ªreimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.12.

<sup>149</sup> Ibidem, p.38.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULCÃO

A PRISIONEIRA . 1952

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 31x23cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

FIGURA  
13

Após o seu retorno da Europa, nessa primeira metade da década de 1950 e em meio às disputas aqui elencadas, Athos Bulcão declara que passou a se sustentar através de trabalhos de decoração, e a ideia de que não sobreviveria com pintura o atormentava, o que o levou, por quatro anos, à produção de fotomontagens:

Eu fiz uma série grande de fotomontagem, de 1952 a 1955, porque depois comecei a **fazer fotomontagem aplicando em arquitetura**. Fazia montagens grandes. Aquele foi um período no qual eu estava em crise de identidade. Eu tinha voltado da Europa, onde fui bolsista, e vi que não podia viver de pintura. Estava fazendo decoração de interiores e não gostava muito. Aí me deu vontade de fazer uma coisa que não fosse nem fotografia, nem teatro, nem cinema. Comecei a recortar figuras e colocar uma ao lado da outra. **É um exercício de enquadramento. Aquilo é uma coisa que talvez esteja ligada a cinema na minha cabeça, ao movimento. Eu imaginava filmezinhas em torno daquilo.**<sup>150</sup>

Apesar de desejar produzir algo que não fosse nenhuma das linguagens, acaba relacionando o material com o cinema. O artista retorna às suas referências do teatro, e o cinema parece ter sido seu foco de inspiração, uma vez que é referência constante na fala do artista no seu depoimento, em 1988, ao Arquivo Público do Distrito Federal.

Em suas fotomontagens é possível identificar tanto cenários quanto personagens cuidadosamente vestidos, como por um figurinista. A expressividade facial também é explorada pelo artista, são recortes de olhos e bocas (figura 14); a arquitetura e a perspectiva continuam atuando como um campo de movimento para a figura humana (figura 15).

Importa pontuar a maturidade em torno dos temas desenvolvidos na década de 1940, pois as fotomontagens agregam às cenas a atmosfera das séries de “bastidores” (figura 15). As escalas entre corpos e objetos arquitetônicos são perfeitamente trabalhadas, assim como a direção de linhas e volumes, maximizando a dinâmica de suas imagens (figuras 13 e 15). O movimento dos corpos denotam cenas fílmicas em instantes de *pause* (figuras 16 e 17).

---

<sup>150</sup> BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.359. Grifo nosso.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULCÃO

CHÁ DE SENHORAS . 1952

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 31x17,5cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO

FIGURA  
14

Em 1988, a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* editou um volume (nº27) totalmente dedicado à fotografia, do que se infere a consolidação do objeto fotográfico como uma forma de expressão artística no meio Brasileiro.

A revista traz um artigo composto das fotomontagens de Athos Bulcão com comentários de Fernando Cocchiareale. Sobre o ambiente diverso que Athos Bulcão encontrou no Brasil, ao retornar de Paris em 1949, comenta:

Entre 1948 e 1950, Athos viveu em Paris através de bolsa concedida pelo governo francês. Seu retorno ao Brasil o fez encontrar um ambiente cultural muito diverso do que deixara. Coincidentemente, os anos em que esteve na França talvez tenham sido os de maiores modificações jamais experimentadas pela arte brasileira. Foram criados não só os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal, como surgiram a Arte Abstrata e Concreta, alternativas radicais, centradas na investigação da forma pura, à politização inerente ao realismo Social de origem modernista. A partir desse momento, a discussão de nossa arte não mais se daria no campo ético-político, tal como ocorria desde 1924 (Manifesto Pau-Brasil), mas naquele constituído por questões propriamente plásticas, formais, cromáticas etc., a modernidade das vanguardas, enfim.<sup>151</sup>

E Falando sobre a lateralidade da obra de Athos Bulcão em relação aos artistas da década de 1950, aponta:

A lateralidade da obra de Athos separou-o, pouco a pouco, não só da radicalidade do abstracionismo nascente. Nesse quadro mutante de referências, foram produzidas pelo artista, entre 1952 e 1953, diversas fotomontagens que sendo herdeiras da fértil tradição iniciada por George Grosz e John Heartfield, na Berlim de 1916, só encontram paralelo, no país, em trabalho semelhante feito por Jorge de Lima.<sup>152</sup>

Ao mesmo tempo há, na biografia do artista, a intensificação na produção de cenários e figurinos a partir de 1952, quando novamente realiza o cenário para *O Coração Delator*, de Edgar Allan Poe, com adaptação teatral de Lúcio Cardoso. Em 1953, produziu o cenário e figurino para a peça teatral *Todo Mundo e Ninguém*; e para *Tio Vânia*, em 1955<sup>153</sup>.

Nesse ano também fez parte da equipe de artistas produtora dos cenários para os balés do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Athos Bulcão é listado para “O

<sup>151</sup> COCCHIARALE, Fernando. **Athos Bulcão – Fotomontagens**. In: *Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional*. Maria Inez Turazzi (Org.). n.27. [S.l.]: IPHAN, 1998. p.315.

<sup>152</sup> Idem, loc. cit.

<sup>153</sup> A informação consta em: FUNDATHOS (Org.). **Dados Biográficos**. In. **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.44-45.

Ambas as apresentações, *Todo Mundo e Ninguém* (1952) e *Tio Vânia* (1955), com elenco, produção e direção podem ser consultadas no site oficial do grupo O Tablado, ainda em atividade: <<http://otablado.com.br/production/todo-mundo-e-ninguem-1952/>>. e <<http://otablado.com.br/production/tio-vania-1955/>>. Acessado em 04/08/2016. Observe-se que a data postada no site, para a primeira peça, é 1952.





FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULÇÃO

A VOLTA DE ANDRÉ GIDE . 1952

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 26,5x24cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
15



lago dos Cisnes”<sup>154</sup>. Também participou da Exposição de Cenários e Figurinos<sup>155</sup> no Museu Nacional de Belas Artes, na qual também constam nomes como o de Santa Rosa, Eros Gonçalves, Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e outros. Produziu, em 1956, o cenário e figurino para a peça *O dilema de um médico*, de Bernard Shaw, no Teatro Nacional de Comédia<sup>156</sup>.

Assim como a caracterização de um personagem exige sua vestimenta, os personagens criados por Athos Bulcão em suas fotomontagens também podem ser identificados através de suas roupas (senhoras e senhores finamente vestidos, jogadora de tênis, patinadora, personagens sombrios em túnicas longas). O recorte e colagem independente de cabeças e corpos também foi um recurso utilizado nessas obras, abrindo a possibilidade de uma narrativa entre a expressão facial e a caracterização dos corpos.

Annatereza Fabris (2011), tratando sobre os princípios da colagem que eram subjacentes às constituições das fotomontagens do início do século XX, utiliza-se do trabalho de artistas como Picasso, em *Natureza-morta com palhinha* (1912); e de Braque, em *Fruteira e copo* (1912)<sup>157</sup>. E, para localizar as medidas real-ilusionismo inseridas na obra de arte através dessas técnicas, comenta:

Qualquer que seja a avaliação plástica suscitada por essas primeiras experiências, é inegável que a introdução de objetos e de refugos de materiais retirados do contexto cotidiano gera uma tensão entre o mundo real e o “mundo imitado” (o quadro), da qual deriva um questionamento dos fundamentos tradicionais da pintura.<sup>158</sup>

A autora, após perpassar os acontecimentos e atividades artísticas que partiram da colagem para a fotomontagem de grupos artísticos berlinenses, pontua:

Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos, contradizendo a lógica fotográfica e propondo uma percepção crítica do significado das imagens. [...] <sup>159</sup>

<sup>154</sup> TEATRO Municipal: Temporada Oficial de Bailados de 1955. **Diário de Notícias**. Ed.9947, Rio de Janeiro, 10 abr/1955, 2ª seção, p.6.

<sup>155</sup> EXPOSIÇÃO de Cenários e Figurinos Teatrais no Museu N. de Belas Artes. **Diário de Notícias**. Ed.9997, Rio de Janeiro, 09 jun/1955, 1ª seção, Coluna Teatro, p.6.

Ver também:

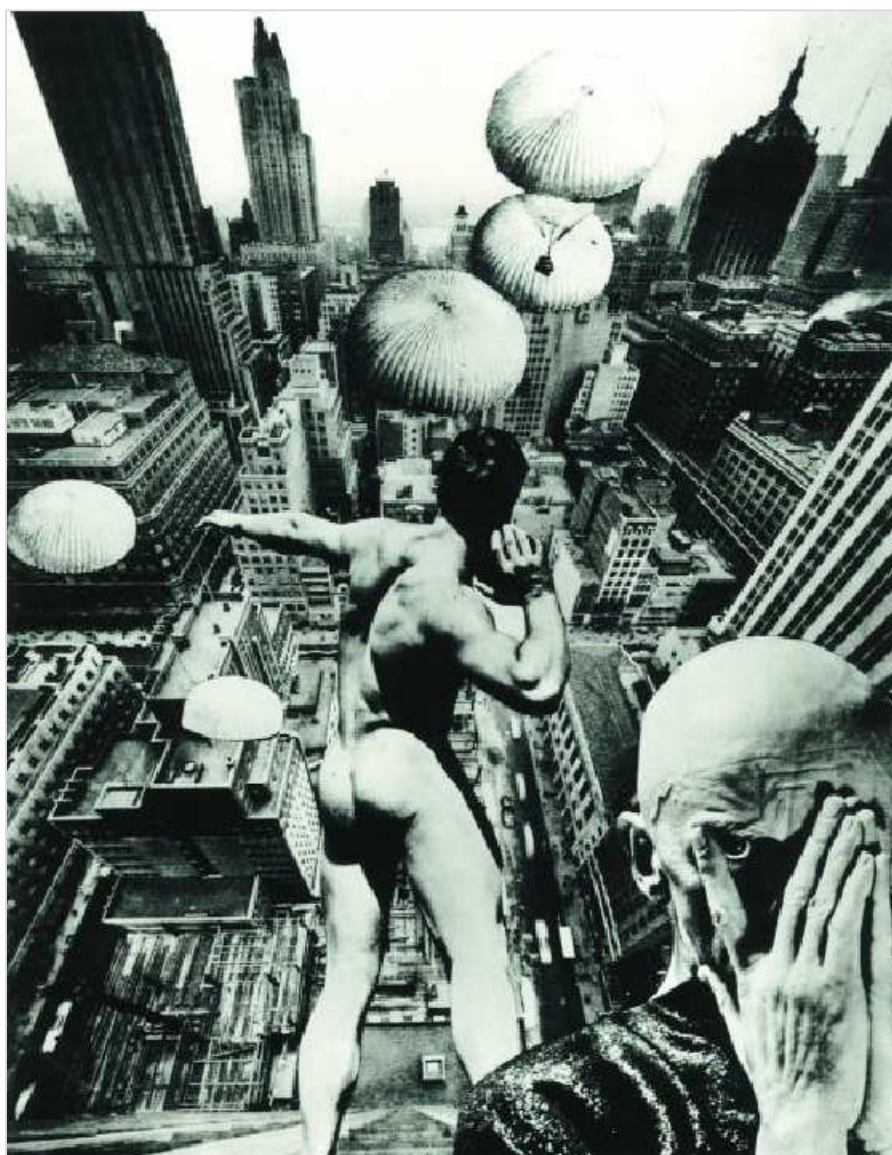
BENTO, Antônio. Exposição de Cenários e Figurinos. In. **Diário Carioca**. Ed.8279, Rio de Janeiro, 09 jul/1955, Coluna Artes, p.6.

<sup>156</sup> BERNARD SHAW no Teatro Nacional (Coluna Teatro). **Correio da Manhã**. Ed 19538, Rio de Janeiro, 02 dez/1956, Caderno 1, p.31 e 28.

<sup>157</sup> FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p.123.

<sup>158</sup> Ibidem, p.124.

<sup>159</sup> Ibidem, p.136.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULÇÃO

A INVASÃO DOS MARCIANOS . 1952

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 30x27,3cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
16

Apesar de se utilizar da construção das cenas através do recorte (de revistas) de objetos arquitetônicos, corpos, cabeças e bocas, as fotomontagens de Athos Bulcão não quebram a lógica compositiva clássica. Nalgumas delas o artista lançou mão da construção da cena através da sobreposição de planos, mas ainda articulados com lógica espacial. Dessa forma, não seria possível uma relação de seu trabalho com aqueles grupos berlineses.

Dawn Ades (1991) localiza o movimento Dadá como “um movimento essencialmente internacional”<sup>160</sup>, mas separa as manifestações do Dadá em Zurique e do Dadá em Berlim no início do século XX, e pontua:

Cumpre considerar separadamente, em poucas palavras, o Dadá em Berlim, porque pertence especificamente à situação política na Alemanha a partir de 1917, quando a desilusão com a guerra estava aumentando, através dos anos de desespero do pós-guerra, quando as esperanças de um Estado comunista foram frustradas. Em Berlim, o Dadá assumiu a sua forma mais ostensivamente política”<sup>161</sup>

Sobre a fotomontagem nas mãos dos dadaístas berlineses, essa autora pondera que o movimento voltou-se contra o expressionismo enquanto uma forma de fuga da realidade:

O Dadá identificou imediatamente essa atitude como sua inimiga declarada. Tudo o que o Dadá produziu em Berlim é notável por sua insistência áspera e agressiva na realidade. [...] A invenção da fotomontagem, uma adaptação da colagem por eles criada e desenvolvida, feita de recortes de jornais e fotografias, adotou um caminho muito diferente de outras colagens dada, como as de Max Ernst, que tendiam a uma desorganização *poética* da realidade. A fotomontagem, usando material visual do mundo à sua volta, do ambiente familiar, tornou-se uma arma política incisiva e mordaz nas mãos dos dadaístas.<sup>162</sup>

Sobre as características formais das fotomontagens de dadaístas berlineses e construtivistas russos, Chiarelli (2003) observa que apresentavam um aspecto planar e fragmentário, além de se utilizarem em abundância das linhas de força (diagonais) dos planos. Para o autor, tratava-se de uma herança do esforço da pintura moderna em romper com a ilusão da tridimensionalidade. “Satírica ou apologética, elas sempre buscavam uma decodificação rápida de sua mensagem pelo observador, preferencialmente um indivíduo componente da massa trabalhadora”.<sup>163</sup>

<sup>160</sup> ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.81-89.

<sup>161</sup> Ibidem, p.88.

<sup>162</sup> Ibidem, p.88.

<sup>163</sup> CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In. **Revista Ars**. v.1, n.1. São Paulo: PPGAV – ECA/USP, 2003. p.71-71.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULÇÃO

O DUPLO . 1952/1953

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 24x27,3cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
17

É ainda esse autor quem esclarece, a partir da leitura de Dawn Ades, ser a fotomontagem surrealista de caráter singular àquele, uma vez que não se utilizavam com frequência, ou de forma menos óbvia, as mudanças de escala comuns nas fotomontagens dadaístas.<sup>164</sup>

Essa mudança sutil de escala pode ser percebida em *Chá de senhoras* (figura 14), onde Athos Bulcão recorta cabeças, mãos e bocas em escalas diferentes e as cola de maneira a constituir as figuras humanas; mas escolhe as imagens de tal maneira que os elementos causam estranhamento, apesar de não percebidos individualmente a primeira vista. É necessário observar com calma a imagem para se perceber que são independentes em forma e tamanho.

Em sua obra o espaço da perspectiva continua construído e as mudanças de escala na composição arquitetônica contribuem para o efeito cenográfico, ao invés de causar aquela “superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos sem lógica” a que se referia Fabris (2011) quando tratou das fotomontagens berlinenses<sup>165</sup>.

Chiarelli aponta como o artista surrealista agia de outra maneira: “Ao invés do embate com a realidade caótica e fragmentária da vida contemporânea, ele voltava-se, à procura da liberdade, para a sua realidade interior”.<sup>166</sup>

Se as fotomontagens dadaístas e construtivistas tinham como intuito atrair em primeiro lugar a massa de cidadãos das grandes cidades – conscientizando-a dos dilemas e circunstâncias de seu presente histórico –, as fotomontagens surrealistas parecem sempre se dirigir, antes de mais ninguém, ao próprio artista, o primeiro e principal observador de sua própria subjetividade [...].<sup>167</sup>

É nessa medida que o autor localiza as fotomontagens de Athos Bulcão a partir dos processos surrealistas:

O surrealismo “tardio” das fotomontagens de Athos Bulcão, por sua vez, levantam a possibilidade para se pensar na manutenção daquela tendência estética sempre dentro de um contexto marginalizado na produção brasileira, desde o apogeu do modernismo. Em plena década de 50, as fotomontagens de Bulcão também não se adaptam à visão grandiloquente de brasilidade, visível nas pinturas de Di Cavalcanti, Portinari e outros, ao mesmo tempo que, igualmente, não se adaptavam às preocupações formais dos novos grupos de artistas e intelectuais, ligados às tendências construtivas do período.<sup>168</sup>

<sup>164</sup> CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: **Revista Ars**. v.1, n.1. São Paulo: PPGAV – ECA/USP, 2003. p.72.

<sup>165</sup> FRABRIS, op. cit. (Nota 159), p.136.

<sup>166</sup> CHIARELLI, op. cit., 2003, p.80.

<sup>167</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>168</sup> Ibidem, p.75.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULÇÃO

MÚSICO DE RUA EM LONDRES . 1953

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 24x26,6cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
18



Sobre o assunto, Cocchiaralle (1998) comenta que as fotomontagens do artista extrapolavam o âmbito de relações formais puras e que, no olhar da época, é possível que essas imagens remetesse a um surrealismo condenável por estarem comprometidos com “princípios velhos” (volume e perspectiva) e por manifestarem questões estéticas superadas<sup>169</sup>.

A pedra de toque desse autor é a identificação, nas fotomontagens de Athos Bulcão e que vem ao encontro deste trabalho, de um espaço cênico e, em última instância, da linguagem cinematográfica:

Haveria, portanto, nessas montagens, a manutenção de um espaço cênico, perspectivado, comum ao Classicismo e ao Surrealismo, que poderia conter infinitas situações, da vigília ao sonho. Mas as fotografias de Bulcão transcendem seu aparente compromisso com a espacialidade pré-moderna. Remetem-nos para questões mais recentes, engendradas em um campo relativamente novo, se comparado ao da pintura e da fotografia: o cinema, lugar de renovação radical da visualidade do século 20.<sup>170</sup>

A partir de 1955 é possível verificar o nome de Athos Bulcão circulando não apenas com o de seus pares tradicionais, mas também entre o de artistas que comporiam, no meio carioca do período, os grupos concreto e neoconcreto. Assim, na Ed.18897 do *Correio da Manhã*<sup>171</sup>, na coluna *Artes Plásticas* o seu nome aparece entre os integrantes do Clube Tajiri, formado por “artistas, críticos, arquitetos, jornalistas e amadores das artes plásticas”, com o objetivo de sortear entre si obras de arte. Entre os presentes da noite divulgada pelo jornal, também estão Mário Pedrosa e Alfredo Ceschiatti.

O jornal *Última Hora* já dedicara naquele ano, na Coluna Prancheta, o espaço para noticiar uma reunião do grupo. Na ocasião, as obras colocadas para sorteio (identificadas no artigo) foram apresentadas por Mário Pedrosa: uma “collage” de Ivan Serpa, uma fotomontagem de Athos Bulcão, e gravuras de Iberê Camargo. A reportagem ainda veiculou os objetivos do clube: “[...] incentivar o desenvolvimento das artes plásticas pela aquisição de obras, por meio de sorteios mensais, podendo, eventualmente, realizar palestras, exposições, etc”.<sup>172</sup>

<sup>169</sup> COCHIARALE, Fernando. **Athos Bulcão – Fotomontagens**. In: Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional. Maria Inez Turazzi (Org.). n.27. IPHAN, 1998. p.316.

<sup>170</sup> Ibidem, p.318.

<sup>171</sup> A LOTERIA do Clube Tajiri. **Correio da Manhã**. Ed 18897, Rio de Janeiro, 31 out/1954. Coluna Artes Plásticas, p12.

<sup>172</sup> CLUBE de Arte Tajiri. **Última Hora**. Ed.01157, Rio de Janeiro, 29 mar/1955. Caderno 2, Coluna Prancheta, p.5.



FOTOMONTAGEM DE ATHOS BULÇÃO

UM AMERICANO EM PARIS . 1954

IMPRESSÃO EM PAPEL FOTOGRÁFICO . 24,6x24cm

FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO

FIGURA  
19



O artigo ainda trouxe uma foto constando a presença de Lygia Pape (na ocasião, parte do *Comité do Clube de Arte Tajiri*, e responsável pela sua direção) e Poty Lazzarotto, no evento.

Na Ed.19011 do *Correio da Manhã* de março 1955, em meio a notícias sobre a III Bienal, há foto de Athos Bulcão na exposição do *Grupo Espaço*, no Museu de Arte Moderna do Rio, junto a Alfredo Ceschiatti e Mário Pedrosa, com escultura de Hans Arp<sup>173</sup>. Moraes (1989) cita o grupo como tendo sido criando na França, em 1951, por André Bloc<sup>174</sup>. Também é identificado por Roy (2013) como um grupo vinculado à propagação das sínteses das artes (pintura, escultura e arquitetura).<sup>175</sup>

Numa edição de julho desse mesmo jornal, há notícia sobre a *vernissage* do *Grupo Frente* naquele Museu<sup>176</sup>. A reportagem trata da liberdade de criação do grupo, com fotografia dos integrantes. Reportando os presentes, entre outros, encontram-se os nomes de Milton Da Costa, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti.

Se o concretismo se articulou com as formas puras em meios estritamente cientificistas e mecânicos, procurando expulsar qualquer traço artístico de subjetividade e, nesse aspecto, um meio quase agressivo ao trabalho de Athos Bulcão, o neoconcretismo carioca (de fins da década de 1950) poderia abrir alguma porta ao artista e permitir, num futuro, a apropriação das linguagens não figurativas em suas obras. Sobre esse retorno da expressão no trabalho neoconcreto, Ronaldo Brito pontua:

A visão neoconcreta do campo de percepção, com o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte, considerava até certo ponto irrisórios os dados puros da *Gestalt*. Voltava de certo modo a um vetor imponderável – a expressão, algo que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais.

[...]

Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta.<sup>177</sup>

<sup>173</sup> NA DEPENDÊNCIA do Sr. Café Filho a realização da III Bienal. *Correio da Manhã*. Ed.19011, Rio de Janeiro, 19 mar/1955. Coluna Artes Plásticas, p12.

<sup>174</sup> MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989. p.152.

<sup>175</sup> ROY, Eve. *La présence fondamentale de la plastique. L'exposition du Groupe Espace à Biot em 1954: um essai de synthèse des arts*. Alpes-Maritimes/France: Musées Nationaux du XX<sup>e</sup> siècle des Alpes-Maritimes, 2013. [Segundo a autora, o manifesto do grupo foi publicado em 1951 na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.8.]

<sup>176</sup> NO MUSEU de Arte Moderna: Gente moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*. Ed 19111, Rio de Janeiro, 15 jul/1955. Coluna Artes Plásticas (Jayme Maurício), capa e p.12.

<sup>177</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.57-58.

A partir desse momento percebe-se, na biografia do artista, a intensificação de seu trabalho junto aos arquitetos e, a partir de 1955, a produção de seus primeiros trabalhos parietais.

### 1.2.1 A parceria com Oscar Niemeyer e a contínua ampliação dos suportes de sua arte

Em 1955 Athos Bulcão passa a colaborar com Oscar Niemeyer, então um dos diretores da MÓDULO - Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Os oito primeiros volumes da revista receberam um arranjo do artista para sua capa, todos eles versando sobre arquitetura, escultura e urbanismo. As imagens parecem ter sido construídas através do recorte dos elementos-tema e seu ordenamento em planos ora perspectivados, ora planificados (figura 20).

FIGURA 20: Capas de Athos Bulcão para a Revista Módulo, publicadas em 1955.



Fonte: Revista Módulo. Coleção do Centro de Documentação Edgard Graeff (CEDIARTE) – FAU/UNB.

A revista Módulo número 3, de dezembro de 1955, trouxe uma reportagem sobre um grande painel de Athos Bulcão em fotomontagem, executado no restaurante do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro. O texto, redigido por Flávio de Aquino, intitula-se *Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão*, e enfatiza o conteúdo dramático de uma imagem e o conteúdo mais decorativo-intimista da outra. As fotomontagens foram instaladas como grandes painéis na ambientação do espaço<sup>178</sup>.

<sup>178</sup> AQUINO, Flávio de. **Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão**. In: Revista Módulo n.3. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, dez/1955. p.56-57.

Conforme citado anteriormente, Athos Bulcão declara que começou “a fazer fotomontagem aplicando em arquitetura” <sup>179</sup>, e que eram de grandes tamanhos. A descrição e a imagem, inseridas na reportagem da revista *Módulo*, a qual se faz referência, vêm ao encontro das palavras do artista:

Athos Bulcão, com a ajuda de J. Reznik e do Atelier Foto Carlos que se incumbiram da parte técnico-fotográfica, executou, no restaurante do clube engenharia, um grande painel em foto-montagem. Esta foto-montagem que se estende por toda a parede do hall do restaurante, cria uma dimensão na sala e é obra de arte em toda a sua plenitude, que traz em si todo o potencial emotivo do mural. <sup>180</sup>

Em 1955, finalmente viria à luz o primeiro azulejo de Athos Bulcão para Oscar Niemeyer, no Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro (figura 21A). Entretanto, ainda que mantivessem o contato através da produção de Athos Bulcão para as capas da revista *Módulo*, um segundo azulejo para a obra do arquiteto só ocorreria em 1957, com o advento das obras de Brasília. Trata-se do único azulejo figurativo do artista, executado na Igreja Nossa Senhora de Fátima, na SQS 307/308 (figura 21B). Entre 1957 até a inauguração de Brasília em 1961, ele viria a produzir apenas mais um azulejo para as obras de Oscar Niemeyer: o azulejo do Brasília Pálace Hotel (figura 21C). <sup>181</sup>

A equipe de Oscar Niemeyer, da qual Athos Bulcão fazia parte, partiu para Brasília em 1958. Até 1957 trabalhara para o antigo Ministério da Educação <sup>182</sup>, quando então fora solicitado pelo arquiteto para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), inaugurada em 1956 por Juscelino Kubistchek para as obras da nova capital federal.

Entre 1957 e 1958 produziu o projeto para as pinturas parietais no teto da Capela do Palácio da Alvorada e no Hall do Pálace Hotel. Athos Bulcão também desenhou os objetos litúrgicos daquela capela e trabalhou com o arquiteto na ambientação interna dos edifícios. Há documentos da NOVACAP no Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), concernentes a licitações de mobiliário, constando a participação de Athos Bulcão naquelas escolhas <sup>183</sup>.

<sup>179</sup> BULCÃO, 2009, op. cit. (nota 150), p.359.

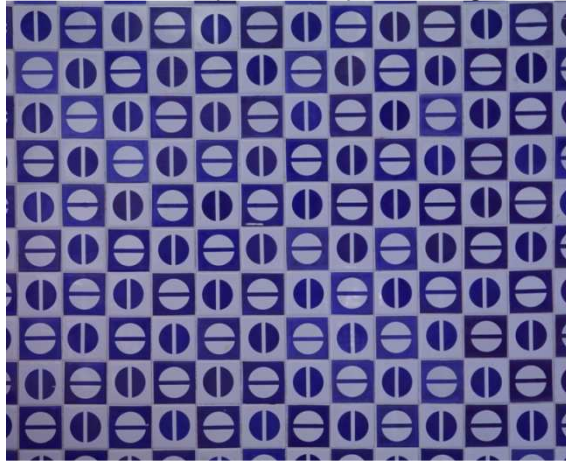
<sup>180</sup> AQUINO, Flávio de. **Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão**. In: Revista *Módulo* n.3. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, dez/1955. p.56-57.

<sup>181</sup> Athos Bulcão também desenhou para O. Niemeyer, em 1960, um ladrilho hidráulico para o Edifício da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Separa-se aqui o objeto por sua natureza (cimentícia).

<sup>182</sup> FUNDATHOS. **Dados Biográficos**. In: Athos Bulcão. Valéria Maria Lopes Cabral (org.). Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.367.

<sup>183</sup> Arquivos NOV-B-9-0280(6)d, páginas 8 e 52; e NOV-B-9-0685(18)d, páginas 20, 38, 44; depositados no Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 21A: Azulejos de Athos Bulcão para o Hospital da Lagoa. Rio de Janeiro - RJ, 1955.



FOTOGRAFIA: Tuca Reinés.

FONTE: Site FUNDATHOS – [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br)

Disponível em <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=112>

Acessado em 19/05/2017

FIGURA 21B: Azulejos de Athos Bulcão para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Brasília - DF, 1957.



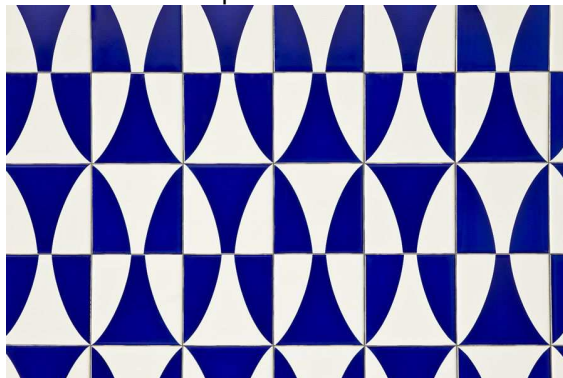
FOTOGRAFIA: Ricardo Padue.

FONTE: Site FUNDATHOS – [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br)

Disponível em < <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86> >

Acessado em 19/05/2017

Figura 21C: Azulejo de Athos Bulcão para o Basília Pálace Hotel. Brasília – DF, 1958.



FOTOGRAFIA: Edigar César Filho.

FONTE: Site FUNDATHOS – [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br)

Disponível em < <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53> >

Acessado em 19/05/2017

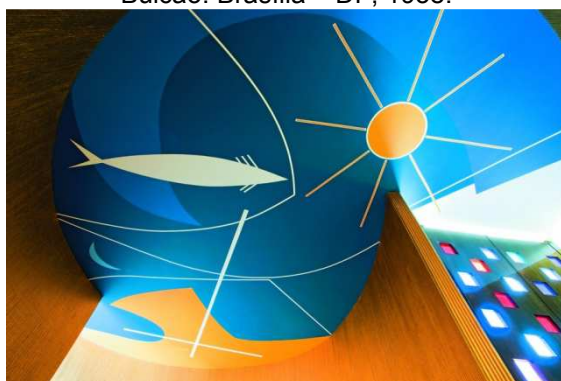
Quanto à pintura parietal para o Brasília Pálace Hotel, importa fazer uma consideração. Em 1957 Athos Bulcão produziu uma ilustração para o jornal *Correio da Manhã* (figura 22A) que desperta similaridades com produções anteriores e com essa pintura.

A figura 22 traz próximas: a ilustração *sem título* (figura 10 deste trabalho), de 1946 para o *Caderno Letras e Artes*; e a ilustração *sem título* (figura 22A deste trabalho), de 1957 para o *Correio da Manhã*. Observa-se, na ilustração mais antiga, diversos trechos de desenho produzidos pelo artista que voltariam a figurar na ilustração mais nova. Outro ponto importante é a opção, nessa última ilustração, pelo não-figurativo ou, em última instância, pelo limite da abstração a que o figurativo foi levado no trabalho de Athos Bulcão.

Na figura 22B pode ser observada a pintura parietal para o Brasília Pálace Hotel. Nela, a similaridade formal com a ilustração de 1957 já denotava as experimentações a que o artista se entregava no final da década de 1950.

Seu trabalho com a azulejaria permitiu-lhe a experimentação de outras linguagens, apropriando-as aos seus processos criativos. Ainda que a pomba para a azulejaria da Igreja Nossa Senhora de Fátima (figura 21B) e a pintura parietal para o teto da capela do Palácio da Alvorada (figura 23) estivessem no limite de sua produção figurativa, já assumira, nos azulejos do Hospital da Lagoa e no azulejo para o próprio Brasília Pálace Hotel, as formas puras, a ausência de figura, e as possibilidades abertas a novas relações artísticas com a arquitetura e com os corpos em movimento no espaço.

FIGURA 23: Teto da Capela Nossa Senhora da Conceição (Palácio da Alvorada), de autoria de Athos Bulcão. Brasília – DF, 1958.



FOTOGRAFIA: Edigar César Filho.

FONTE: Site FUNDATHOS – [www.fundathos.org.br](http://www.fundathos.org.br)

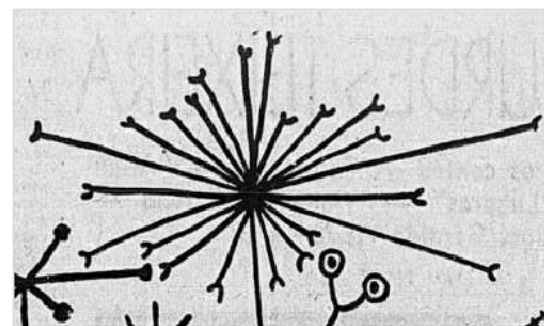
Disponível em < <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=128>>

Acessado em 19/05/2017

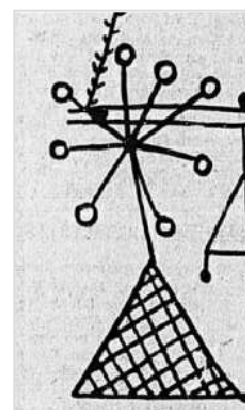
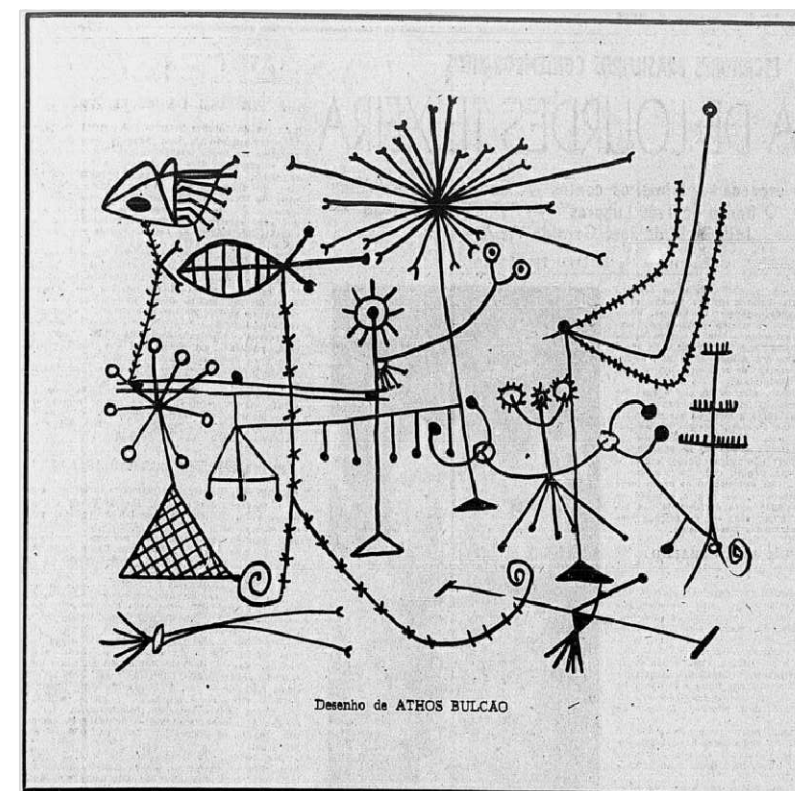
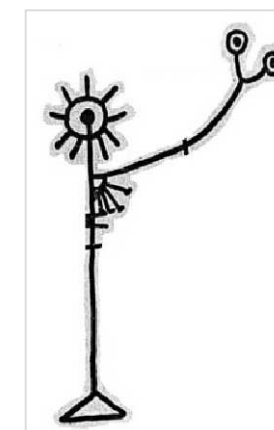
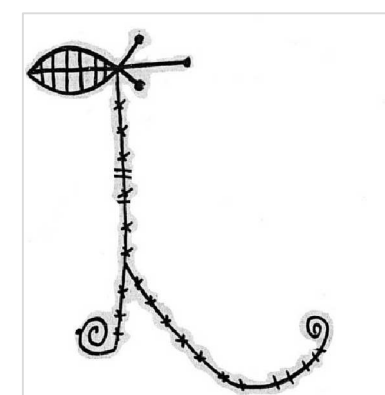




SEM TÍTULO . 1946 - Ampliação

SEM TÍTULO . 1946  
Ampliação

SEM TÍTULO . 1957 - Ampliação

SEM TÍTULO . 1957  
AmpliaçãoSEM TÍTULO . 1946  
AmpliaçãoSEM TÍTULO . 1946  
AmpliaçãoFIGURA 22A: SEM TÍTULO . 1957  
CORREIO DA MANHÃ. Ed.19607. Rio de Janeiro. fev/1957. p.09  
FONTE: Hemeroteca Nacional.  
[LINK: Ver REFERÊNCIAS ao final deste trabalho]SEM TÍTULO . 1957  
Ampliação  
Objeto IsoladoSEM TÍTULO . 1957  
Redução  
Objeto IsoladoFIGURA 22B: PINTURA PARIETAL . OBRA DE ATHOS BULCÃO . BRASÍLIA PALACE HOTEL . 1959  
FOTOGRAFIA: Edgard Cesar  
FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. [http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53]

PINTURA PARIETAL . 1959 - Ampliação de trecho da fotografia de Edgard Cesar

FIGURA 10: SEM TÍTULO . 1946  
CADERNO LETRAS E ARTES. Ed.12 . Rio de Janeiro, ago/1946 . s/p  
FONTE: Hemeroteca Nacional. [LINK: Ver REFERÊNCIAS ao final deste trabalho]



Flávio de Aquino viria novamente, em agosto de 1958, redigir texto para a revista Módulo, tratando da produção de Athos Bulcão para a Capela do Palácio da Alvorada e da produção do artista para o Brasília Pálace Hotel<sup>184</sup>.

Com a inauguração da capital, Oscar Niemeyer retorna ao Rio de Janeiro. Athos Bulcão permanece em Brasília, assim como outros daquela geração de arquitetos formados na década de 1930 – como o arquiteto Alcides da Rocha Miranda, por exemplo. A capital ainda atraiu arquitetos recém formados como, em 1957, João Figueiras Lima e, em 1959, Milton Ramos.

O círculo de amizades de Athos Bulcão iria se alargar nos anos seguintes a 1961 e novas oportunidades de trabalho iriam permitir a constituição de sua arte sobre os mais diversos materiais: como a pedra, o concreto, a madeira, etc.

---

<sup>184</sup> AQUINO, Flávio de. **Azulejos e Vitral de Athos Bulcão para Brasília**. In: Revista Módulo. n.10. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, ago/1958. p.26-29.

## **2      UM PAINEL AO SOL**





FIGURA 24:  
Foto de trecho do Painel de Athos Bulcão  
na Empena Norte do Teatro Nacional de Brasília.  
FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca.  
Data: 06/06/2017  
Hora: 12:00 horas.

## ATEMPORAL, A VERTIGEM DO TEMPO HISTÓRICO.

[...] Como a parede era inclinada, o sol sempre mudava de posição, conforme a época do ano. Aquilo ia proporcionar uma riqueza infinita de sombras. Tanto que aquele painel é de sessenta e sete, eu acho um painel muito... podia ter sido feito agora, não podia? Se fosse inaugurado semana passada... Ah! Que bonito! Eu botei o nome dele de 'O sol faz a festa'. (BULCÃO, audiovisual, 1998, 11'35'')

## 2.1 O PAINEL DAS EMPENAS NORTE E SUL DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA

O edifício do Teatro Nacional em Brasília, um sólido em tronco de pirâmide, possui um elemento muito explorado pelo público em inúmeras fotografias: são os volumes cambiantes das empenas Norte e Sul. A intenção com essas palavras não é explorar o fato fotográfico, mas demonstrar, através dessa ação dos transeuntes, sejam moradores ou turistas, que existe um efeito marcante, irresistível, entre nós e aquelas empenas do edifício.

Para a maioria dos que não moram em Brasília e passam pela primeira vez no local, os volumes cambiantes são percebidos como parte constituinte da arquitetura do Teatro, passando ao largo a ideia de que é, de fato, uma obra de arte composta para aqueles fins e que existe em função mesmo do próprio edifício.

Composto como um sólido piramidal oferece para os eixos Leste e Oeste do Plano Piloto de Brasília fachadas em vidros fumês translúcidas e, para os eixos Norte e Sul, painéis em blocos (ocos) de concreto, um dos trabalhos de Athos Bulcão para aquele edifício. Pintados na cor branca, e em tamanhos variados, ao longo das horas do dia oferecem incontáveis variações de formas volumétricas, causadas pelas suas sombras projetadas sobre a empena pela luz solar.

FIGURA 25: Teatro Nacional de Brasília: Fachadas Norte e Oeste.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 07/06/2017.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Quando não indicada a FONTE das imagens, trata-se de acervo da autora deste trabalho.

A percepção sensível do painel, a captura dos sentidos e, nesse aspecto, causador daquela abertura fenomenológica ao objeto formal histórico proposta por Didi-Huberman (2013)<sup>186</sup>, dá-se não apenas por causa de sua composição formal, mas pela própria alternância de sombras, causada pela incidência solar sobre seus volumes.

FIGURA 26: Teatro Nacional de Brasília: Fachada Norte.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2017.

Cada vez que se passa pelo local, novas formas podem ser apreendidas, dependendo do sol na abóboda celeste. A percepção de tempo causada pelo movimento das sombras também passa a fazer parte do movimento de vai e vem de um único observador que, percebendo a movimentação das sombras, pode aferir por si próprio sua jornada física frente ao fenômeno dia/noite da natureza.

Enquanto obra de arte, pode ser pensada para além de seu desenho executado, uma vez que (com exceção do efeito da luz difusa da lua permitindo a melhor apreensão dessa execução) esse objeto formal oferece infinitas sobreposições de possibilidades formais.

A presença do painel é marcante para quem passa pelo local. Entretanto nem sempre foi assim. Conforme demonstrado por Soares (2013), o edifício foi concebido e construído sem a sua presença, assim como também nasceu sem as esquadrias de vidro das fachadas Leste e Oeste. Os elementos que compõem, hoje, o conjunto do tronco de pirâmide surgiram aos poucos, ao longo de aproximadamente vinte anos.

<sup>186</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, op. cit. (nota 12), p.9.

FIGURA 27: Maquete do Teatro Nacional de Brasília.



FOTOGRAFIA: autor não identificado.  
FONTE: Revista Módulo, n.17, p.9, abril/1960.

FIGURA 28: Teatro Nacional de Brasília, 1965.



FOTOGRAFIA: autor não identificado.  
FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Se, por um lado, considerando o pensamento de Agamben, a quantidade de desenhos produzidos ao longo dos anos de construção do arcabouço (entre 1960 e 1961) e dos anos de finalização do edifício (entre 1975 e 1981) permitem a sobreposição de todo o processo de constituição formal do edifício, por outro, também se abrem para a investigação proposta por Baxandall, tanto para os conteúdos que perpassaram o encargo dirigido a Athos Bulcão quanto para aqueles sobre os quais o artista pautou suas diretrizes.

Os primeiros anos de Athos Bulcão na capital ofereceram ao artista, através da própria NOVACAP, a oportunidade de realizar intervenções artísticas tanto nas ruas da capital federal<sup>187</sup> quanto no próprio Teatro. Em 1962, realizou a decoração interna do arcabouço para os bailes carnavalescos que ali se realizaram. O *Correio Braziliense* traz quatro reportagens divulgando as decorações<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.9.

<sup>188</sup> DECORAÇÃO do Teatro para o Carnaval de 62. **Correio Braziliense**. Ed.000537, Brasília, 31 jan/1962, p.8.

INTENSOS Preparativos para o Carnaval de 62 em Brasília. **Correio Braziliense**. Ed.000550, Brasília, 15 fev/1962, p.7.

TEATRO NACIONAL Ornamentado para o Carnaval do DF. **Correio Braziliense**. Ed.000561, Brasília, 28 fev/1962. Coluna *Esquina de Brasília* (Yvonne Jean), p.11.

O CARNAVAL. **Correio Braziliense**. Ed.000562, Brasília, 01 mar/1962. Coluna *Esquina de Brasília* (Yvonne Jean), p.4.

Ver também:

O CARNAVAL de Brasília. **Jornal do Brasil**. Ed.00050, Rio de Janeiro, 01 mar/1962. Caderno B. p.5.

Ainda no arcabouço do Teatro aconteceu, em 1965, o *II Salão de Arte Moderna* da capital, no qual o artista ficou entre os três finalistas ao prêmio<sup>189</sup>. Também nesse ano se realizou uma mostra de artes no *Iate Clube de Brasília*<sup>190</sup>, da qual fez parte do Júri. Essa mostra se repetiu em 1966, juntamente com o *III Salão de Arte Moderna* do Distrito Federal. No primeiro, o artista continuou como Júri, do segundo participou como artista convidado<sup>191</sup>.

O término da estrutura do Teatro em 1961 definira a arquitetura em si mesma, entretanto Oscar Niemeyer desejava desse edifício algo que sua conformação volumétrica não permitia: leveza.

Fazendo referência à forma plástica e à não necessidade de ornamentações posteriores, esse profissional defendeu uma arquitetura indistinta do sistema estrutural e, assim, quando a estrutura estivesse terminada, estaria também a arquitetura<sup>192</sup>.

Se, segundo Argan (1992), no pensamento de Le Corbusier a forma artística “é o resultado lógico do ‘problema bem formulado’”<sup>193</sup>, ou seja, o resultado formal correspondente a sua função, o pensamento de Niemeyer adéqua-se, nesse aspecto, ao do arquiteto francês. Contudo, ao longo de seu trabalho e de seu discurso, Oscar Niemeyer paulatinamente sobreporá a invenção formal sobre as necessidades funcionais que envolvem o objeto arquitetônico.

Noutro aspecto, a qualidade cenográfica do que Argan (1992) define como arquitetura construtivista<sup>194</sup>, a partir de sua possibilidade de comunicação em ato, irá transparecer ao longo do trabalho de Oscar Niemeyer para Brasília, sobretudo por se tratarem de edifícios vinculados ou ao poder do Estado (como os palácios, o congresso e os ministérios) ou aos cultos religiosos, por exemplo.

<sup>189</sup> INAUGURA-SE hoje, com o Presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. **Correio Braziliense**. Ed.01612, Brasília, 01 set/1965, p.8.

<sup>190</sup> PEIXE Pintado Atraindo Milhares de Candidatos. **Correio Braziliense**. Ed.01648, Brasília, 14 out/1965, p.9.

<sup>191</sup> PRÊMIO Nacional de Brasília do III Salão de Arte moderna tem 42 trabalhos inscritos. **Correio Braziliense**. Ed.01951, Brasília, 13 out/1966, p.9.

IATE entrega prêmio aos vencedores do II Salão de Artes - Embarcações. **Correio Braziliense**. Ed.01978, Brasília, 17 nov/1966, p.9.

<sup>192</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.24.

Idem. **Minha experiência em Brasília**. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006. p.28.

Idem. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.40-42.

<sup>193</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.265-266. (Ver também a nota 60 deste trabalho)

<sup>194</sup> Ibidem, op. cit. (e nota 71 deste trabalho), p.283-284.

A leveza é advogada pelo arquiteto no “contraste entre apoios e volumes e é nesse jogo plástico que ela se inscreve” <sup>195</sup>. No caso da suspensão dos sólidos, os pilares são cuidadosamente desenhados para produzir a sensação de que o corpo do edifício paira no ar. Daí as colunas com apoios tão esguios no chão, em contraposição ao ponto em que tocam e apóiam o sólido. Como exemplos na arquitetura de Brasília podem-se apontar os Palácios da Alvorada e do Planalto. <sup>196</sup>

O edifício do Teatro Nacional, contudo, não foi concebido como um sólido suspenso. Ainda que a estrutura seja aparente e composta por vigas inclinadas, determinando o volume arquitetônico, não permitiu ao arquiteto trabalhar com os mesmos pressupostos sobre os quais se embasava para produzir a leveza plástica que desejava.

Assim, ao longo dos anos que se seguiram após seu projeto em 1958, até a inauguração definitiva do Teatro em 1981, os recursos plásticos agregaram-se paulatinamente a fim de se produzir o efeito que temos hoje: um tronco de pirâmide que se desfaz no ar sob as sombras cambiantes provocadas pelo sol no Painel de Athos Bulcão.

### 2.1.1 O Teatro Nacional de Brasília

As diretrizes do Plano Piloto de Brasília, bem como seu traçado em cruz conformaram, na intersecção dos eixos monumental e residencial, setores destinados à vida central urbana. A partir dos quais se definiram e agregaram serviços (culturais e de lazer, hotéis, bancos, etc.) naquele local, determinando a paisagem física e o ambiente sócio-cultural da localização do edifício do Teatro na cidade.

O sólido em tronco de pirâmide projetado por Oscar Niemeyer relaciona-se intimamente com a perspectiva visual do eixo monumental, oferecendo ao transeunte entre os setores Norte e Sul, sua visão conjunta com os ministérios e o edifício da câmara e congresso nacional (figuras 29A, 29B e 29C).

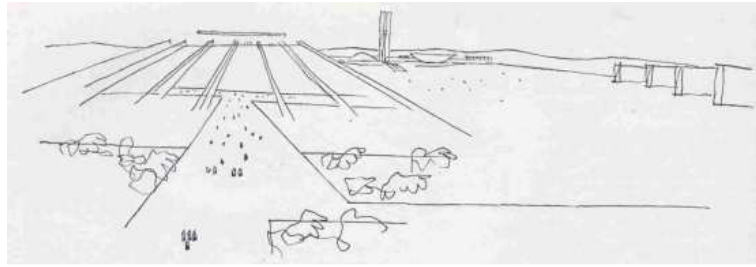
<sup>195</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.58.

<sup>196</sup> Ibidem, p.57-58.

Idem. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.40.



FIGURA 29A: *Croquis* de Oscar Niemeyer - Teatro Nacional inserido na paisagem do eixo monumental de Brasília.



Fonte: Revista Módulo, n.17, p.4, abril/1960.

FIGURA 29B: Visão de parte do eixo monumental de Brasília em 1966.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 29C: Teatro Nacional de Brasília (à esquerda) numa visão em conjunto com a Esplanada dos Ministérios (à direita). Foto feita a partir da entrada do Conjunto Nacional.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2017.



Projetado em 1958, o arquiteto publicou na Revista Módulo (n.17), em 1960, os croquis iniciais e a solução final para o edifício. Para esta discussão interessa a solução final, uma vez que a concepção dos painéis de Athos Bulcão relaciona-se com ela. A solução plástica final do edifício recebe a seguinte explicação:

[...] nosso objetivo foi manter o critério de simplicidade e liberdade plástica, que acreditamos, caracteriza os edifícios dessa cidade.

[...] nos preocupava também que constituíssem uma obra de interesse arquitetônico, uma obra que fugisse da rotina que a repetição de formas vem estabelecendo e fosse, embora modesta, uma contribuição à técnica e à arte teatral. Preocupou-nos principalmente não limitar, por questões de equilíbrio arquitetônico, os espaços internos, [...], e com esse objetivo adotamos uma solução em que a forma externa constitui como que um invólucro dentro do qual se acomodam amplas áreas de trabalho, previstas de maneira quase provisória – portanto, de construção econômica – aptas às atualizações que a técnica solicitar no futuro.<sup>197</sup>

Nesse artigo, Oscar Niemeyer tratou das escolhas plásticas para o edifício. Demonstrou como partira de uma forma esférica achatada para a forma final em tronco de pirâmide (figuras 31A e 31B). Tanto a primeira solução formal quanto a segunda visavam à acomodação das diversas atividades do teatro provisoriamente, isto é, pretendia que a arquitetura trabalhasse apenas como um invólucro dos programas que viriam se adaptando à área interna.

Para o primeiro projeto, explica que desejava palco e platéia em movimento, não fixos. “Naquele estudo, o Teatro de comédia tinha um sentido novo e revolucionário, pois eliminava a clássica localização da platéia e do palco de forma irremovível, [...], e adotava como princípio básico a disposição variável de platéia”.<sup>198</sup>

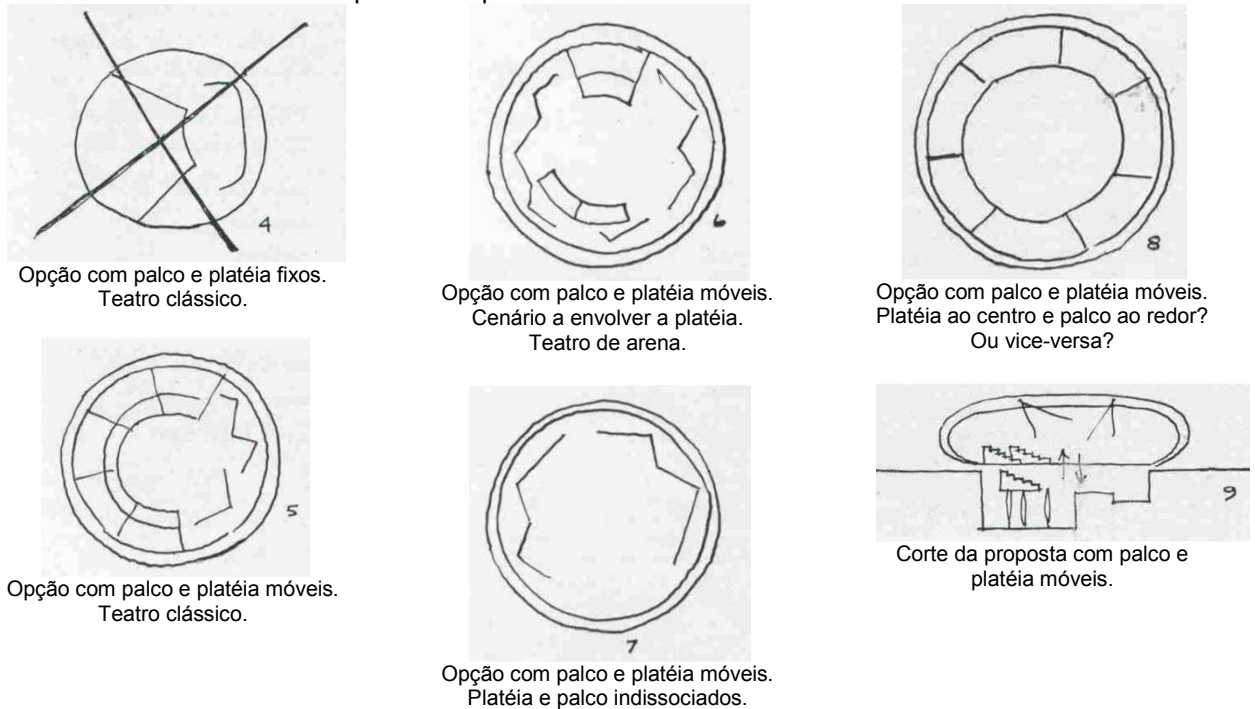
Niemeyer prossegue dizendo que a proposta exigiria um sistema de pistões que levantaria a platéia, permitindo aos cenários envolver o público e trazê-lo para dentro do espetáculo. Essa proposta foi abandonada justamente pelas dificuldades na realização de tal projeto. O arquiteto passa, então, a enumerar os motivos da proposta que apresenta como solucionadora: o tronco de pirâmide.

Importa pontuar que o projeto original do arquiteto propunha, entre os dois palcos do teatro (Sala Villa-Lobos e Martins Pena), uma parede hidráulica que, sendo movimentada, permitiria a união dos dois palcos (ou salas), configurando um teatro de arena. Posteriormente, na retomada das obras em meados da década de 1970, ficou evidente a impossibilidade da execução do sistema, tanto pelo tamanho e peso da parede quanto pelas definições do projeto de acústica.

<sup>197</sup> NIEMEYER, Oscar; CALVO, Aldo. **Teatros oficiais no Setor Cultural de Brasília**. Rio de Janeiro: Revista Módulo, n.17, p.4-13, abr/1960. p.8.

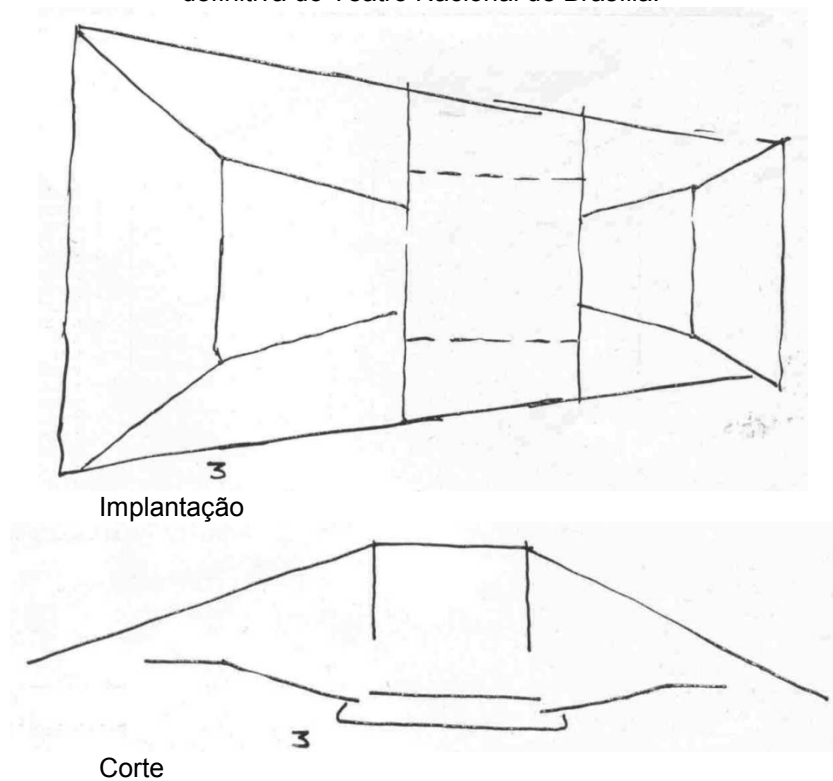
<sup>198</sup> Ibidem, p.5.

FIGURA 31A: *Croquis* (em plantas e corte) de Oscar Niemeyer para sua primeira proposta arquitetônica para o Teatro Nacional de Brasília.



Fonte: Revista Módulo, n.17, p.6, abril/1960. Adaptação e legendas explicativas: Luciana Fonseca.

FIGURA 31B: *Croquis* (em implantação e corte) de Oscar Niemeyer para a proposta arquitetônica definitiva do Teatro Nacional de Brasília.



Fonte: Revista Módulo, n.17, p.7, abril/1960. Adaptação e legendas explicativas: Luciana Fonseca.

Mas essa ideia estava no cerne da solução formal que o arquiteto imprimiu ao espaço interno: envolto, na superfície, por suas empenas e vigas inclinadas. Isso pode ser percebido nos desenhos executivos (para arcabouço, 1960, e finalização do edifício, 1975-1981) quando contrapostos aos croquis (figura 31B) de implantação e corte do arquiteto. A idéia da possibilidade de junção dos dois palcos num teatro de arena configurou o próprio espaço envoltório e a estrutura arquitetônica que o recobriu.

O trabalho de Soares (2013) tratou fartamente do desenvolvimento dos projetos de Oscar Niemeyer para palcos e teatros, assim como traçou farta análise dos espaços que se realizavam para a arte cênica até aqueles anos<sup>199</sup>.

O edifício atual possui duas salas de espetáculos (Sala Villa-Lobos e Sala Martins Pena), além de um auditório e, na cobertura, um terraço. Entretanto, segundo o trabalho de Soares (2013), essa conformação tornou-se presente apenas com as reformas e finalizações iniciadas em meados da década de 1970.<sup>200</sup>

Esse autor levantou o histórico de projetos, informações da NOVACAP depositadas no ArPDF e o depoimento do arquiteto e urbanista Aleixo Furtado, profissional envolvido nas obras de finalização do Teatro entre 1975 e 1981.

Importa pontuar que o núcleo de arquitetos que trabalhou nessa finalização do Teatro Nacional (composto por Milton Ramos e Aleixo Furtado, diretamente sob a coordenação de Oscar Niemeyer) era o mesmo que atuou no desenvolvimento e finalização dos projetos para o Palácio Itamaraty, ainda na década de 1960. Naquela oportunidade diversos artistas já haviam sido chamados para agregarem seus trabalhos ao edifício, a maioria retirados daquele grupo que atuou nas décadas de 1930, 1940 e 1950, como Roberto Burle Marx, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi e o próprio Athos Bulcão.

Contudo, no Palácio Itamaraty, surgiu o nome de um artista alheio ao grupo: Sérgio Camargo. A edição 1801 do *Correio Braziliense* noticia o nome do artista junto ao nome de Athos Bulcão para o tratamento das paredes do edifício<sup>201</sup>.

Soares aponta que a construção da estrutura do Teatro Nacional teve início em 1960 e, em 1961, seu arcabouço já estava concluído para a inauguração da

<sup>199</sup> SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013.

<sup>200</sup> Ibidem, p.184 et seq.

<sup>201</sup> ITAMARATI, em Brasília: A sala de visita do Brasil. **Correio Braziliense**. Ed.01801, Brasília, 20 abril/1966, p.3.

nova capital federal. Entretanto, a Sala Martins Pena seria entregue somente em 1966, ficando o espaço da Sala Villa-Lobos inacabado até a retomada das obras na década de 1970:

Durante a década de 1960 e até meados de 1970 o prédio, mesmo inacabado, já era utilizado. Com o arcabouço construído, o lugar do que seria a Sala Villa-Lobos – ainda sem qualquer acabamento ou mobiliário – era usado para atividades diversas, como campeonatos esportivos, missas e bailes carnavalescos.<sup>202</sup>

FIGURA 32A: Teatro Nacional – Empena Sul e Fachada Oeste, antes da colocação do Painel de Athos Bulcão. Data: Fevereiro de 1967.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 32B: Teatro Nacional – Empena Norte e Fachada Oeste. Blocos de concreto, ociosos, prontos para a instalação do Painel nas empenas. Data: Maio de 1967.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>202</sup> SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.178.

FIGURA 32C: Teatro Nacional. Instalação do Painel na Empena Sul. Data: Julho de 1967.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 32D: Teatro Nacional. Detalhe da instalação do Painel na Empenas Sul. Data: Julho de 1967.



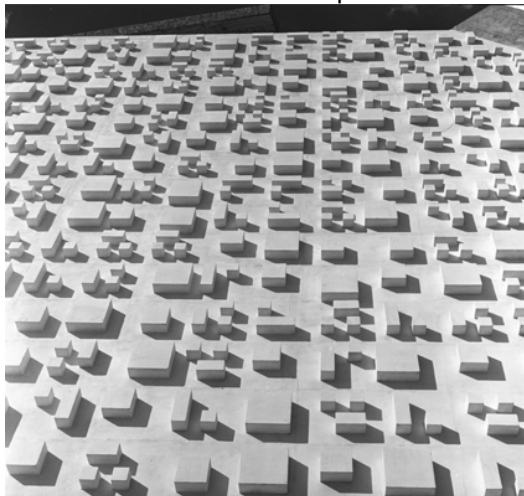
FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 32E: Teatro Nacional – Empena Sul. Data: Julho de 1971.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 32F: Teatro Nacional – Detalhe do Painel. Empena não identificada. Data: Julho de 1971.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Tendo em mente a justificativa plástica de Oscar Niemeyer citada acima, é curioso observar que, nove anos após seu projeto, viria se agregar ao conjunto volumétrico o painel de Athos Bulcão. As pranchas do projeto do painel datam de 1966, conforme pode ser observado na data constante dos projetos inseridos nas páginas 102, 103 e 104 (e no Anexo 2: projetos nº 03, 04 e 05 respectivamente) dessa dissertação, e foram executados em 1967.

Assim, de um certo modo, ao olharmos o painel somos capturados por seu efeito cambiante de sombras, e noutro, a indagar os motivos das solicitações do arquiteto ao artista. Em que medida o momento histórico possibilitou tal solução, à qual se agregou não apenas um valor plástico, mas um suporte material ainda novo no trabalho de Athos Bulcão: o concreto.

O *Correio Braziliense* acompanhou a colocação dos blocos nas empenas, produzindo duas pequenas reportagens sobre a sua execução e colocação, confirmando sua produção pré-moldada<sup>203</sup>. O *Jornal do Brasil* editou uma reportagem grande, com muitas fotografias, em uma de suas páginas. O artigo é de Antônio Carlos Scartezini e trata justamente do movimento impresso ao trabalho pelo artista, “de modo a causar impressão de movimento nas próprias paredes, conforme se desloquem o observador e a luz.”<sup>204</sup>

<sup>203</sup> REVESTIMENTO do Teatro. **Correio Braziliense**. Ed.02056, Brasília, 17 fev/1967, p.7.

ORNAMENTAÇÃO do Teatro Nacional. **Correio Braziliense**. Ed.02117, Brasília, 06 maio/1967, p.1.

<sup>204</sup> SCARTEZINI, Antônio Carlos. A arte de suavizar a pedra. **Jornal do Brasil**. Ed.00102, Rio de Janeiro, 04 ago/1967, Caderno B, p.5.

### 2.1.2 Oscar Niemeyer e a leveza do sólido arquitetônico

Entre 1978 e 1979, Oscar Niemeyer escreveu uma série de textos sob o título *Problemas da Arquitetura*, publicados na revista Módulo. Posteriormente, em 1986, reuniu os textos no livro *Como se Faz Arquitetura*. Dentre o material, encontra-se um texto intitulado *Leveza Arquitetural*. Ainda que, em 1960, o arquiteto já tivesse tocado no assunto num texto intitulado *Forma e Função na Arquitetura*, também publicado naquela revista, o pequeno texto sobre a leveza arquitetural trouxe seu pensamento mais claro sobre o assunto.

O arquiteto inicia o texto com um parágrafo que lança o assunto como uma preocupação anterior ao seu tempo e, concomitantemente, estabelece que tratará da leveza arquitetural que o concreto armado poderia possibilitar à arquitetura de sua época:

A leveza arquitetural que hoje o concreto armado possibilita e sugere é coisa muito mais complexa do que, num raciocínio primário, diríamos ser pura fantasia. Reflete, isto sim, o avanço da técnica, o apuro com que ela é conduzida. Não é coisa recente tampouco. Basta abrir um livro de arquitetura e ver as velhas pontes de Maillart para sentir como nelas a preocupação da leveza estrutural está patente. E isso não representava economia nem simplicidade construtiva. Era o apuro da técnica e a procura da beleza. Apenas isso.<sup>205</sup>

Cita mestres do passado:

[...] Abram um livro dos velhos mestres da arquitetura e vejam como Palladio perseguia a leveza arquitetural preferindo grupos de três colunas de apoio único mais robusto, que a técnica daquele tempo exigia.<sup>206</sup>

E afirma a busca da leveza não como um ponto isolado dentro da técnica das edificações, mas como um anseio do homem para com seus artefatos:

Vejam os mais diversos aparelhos e sentirão como são cada vez mais finos, mais leves e compactos. Recorram aos menores detalhes da arquitetura e até nas esquadrias verificarão como seus perfis vão se reduzindo e aprimorando.<sup>207</sup>

É importante considerar o fato de Oscar Niemeyer haver escrito esse texto no final da década de 1970. Pode-se imaginar que, por aqueles anos, o arquiteto já pudesse olhar o conjunto de sua produção e sintetizar seu pensamento acerca da plástica que desejou imprimir em sua própria arquitetura.

Ele justifica sua busca por leveza não como uma simples busca pessoal, mas como uma busca do próprio homem. De fato, a leveza e as formas delgadas podem,

<sup>205</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.56.

<sup>206</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>207</sup> Ibidem, p.56-57.

ainda hoje, ser identificadas não apenas como solução técnico-econômica para a estrutura de muitos edifícios, mas também no design de inúmeros objetos e utensílios humanos.

Há, por certo, nesse texto, um olhar pessoal sobre a própria história da arquitetura e uma interpretação do que se perseguiu, em outras épocas, enquanto leveza. Nessa medida, ainda que o texto seja de cunho pessoal e ausente de critérios historiográficos, os quais pudessem demonstrar o pensamento humano sobre a leveza naqueles edifícios citados, o arquiteto a aponta não como uma produção sua, isolada, mas como uma ideia formal perseguida pelo homem em suas edificações ao longo da história.

Para demonstrar como a inscreveu em seus projetos, ele se utiliza da imagem dos Palácios que edificou em Brasília:

Tudo isso explica e justifica a leveza arquitetural, os apoios mais finos, os vãos maiores, os balanços surpreendentes. E explica também, minha preferência em Brasília pelas colunas de ponta fina que adotei desejoso de ter os palácios como que flutuando no céu do planalto.<sup>208</sup>

E, para explicitar o problema dos pesos volumétricos, conclui:

**Mas o problema da leveza arquitetural tem aspectos bem diversos que a falta de sensibilidade de alguns não permite compreender.** Na verdade ela resulta muitas vezes de um contraste entre apoios e volumes e é nesse jogo plástico que ela se inscreve. Uma estrutura pode ter apoios robustos, robustíssimos, e ser de aspecto leve e elegante se seus apoios estiverem bem afastados. E isso ainda mais se acentua à proporção que o volume que sustentam for maior e monolítico.<sup>209</sup>

A “falta de sensibilidade de alguns”, a que se referia, dizia respeito às críticas que recebia por produzir uma arquitetura com excessos de formalismos e monumentalidade<sup>210</sup>.

Ao longo de seus textos, o arquiteto aponta que, no início de sua carreira, aceitou os pressupostos funcionalistas. Entretanto, conforme adquiriu mais experiência, priorizou a forma arquitetural, ou a criação formal, sobrepondo-a sobre

<sup>208</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.57.

<sup>209</sup> Ibidem, p.58. Grifo nosso.

<sup>210</sup> Quanto ao assunto, interessante observar no texto de José Carlos Durand (1989, p.160) que, se por um lado as críticas compareciam frente à arquitetura de Oscar Niemeyer, por outro, devido à grande divulgação da arquitetura brasileira no exterior durante as décadas precedentes e sua raiz corbusiana terem fundamentado e afirmado sua possibilidade, o arquiteto não sofria profissionalmente com tais comentários: “Visibilizando-se junto à comunidade internacional de arquitetos, arquitetos brasileiros puderam reassegurar-se do valor de seus projetos na linguagem especializada e cúmplice de seus pares. Desse modo, críticas como a de Max Bill, para quem a arquitetura brasileira comprazia-se em excesso de monumentalidade e especulação plástica incompatíveis com um país pobre, não poderiam abalar Niemeyer ou qualquer outro arquiteto.”. VER também as notas 56 e 57 deste trabalho.



as dificuldades que surgissem por parte de questões funcionalistas. Este é justamente o ponto, na arquitetura de Oscar Niemeyer, onde se aponta a superação dos pressupostos de Le Corbusier<sup>211</sup>:

Durante os primeiros tempos, procurei aceitar tudo isso como uma limitação provisória e necessária, mas depois, com a arquitetura contemporânea vitoriosa, voltei-me inteiramente contra o funcionalismo, desejoso de vê-la integrada na técnica que surgira e juntas caminhando pelo campo de beleza e da poesia.

E essa idéia passou a dominar-me, como uma deliberação interior irreprimível, decorrente talvez de antigas lembranças, das igrejas de Minas Gerais, das mulheres belas e sensuais que passam pela vida, das montanhas recortadas esculturais e inesquecíveis do meu país. “Oscar, você tem as montanhas do Rio dentro dos olhos”, foi o que um dia ouvi de Le Corbusier.<sup>212</sup>

E, respondendo às críticas:

Às vezes, revoltava-me contra tanta insensibilidade, respondendo aos mais complexados que formalista era a arquitetura purista que propunham, pois antes de elaborada já a esperávamos nos seus eternos cubos de vidro, o que para mim constitui formalismo absoluto, considerando que os programas construtivos sugerem, muitas vezes, soluções recortadas e inovadoras. [...] <sup>213</sup>

Pontuado os limites do funcionalismo em sua arquitetura e adotando a defesa da criação formal, Oscar Niemeyer procurou aliar a busca da leveza arquitetural, na composição de jogos volumétricos, com as possibilidades advindas do concreto armado, este também objeto de expressividade plástica.

### 2.1.3 O Paineis e sua constituição formal

Olhar os Paineis das empenas norte e sul do Teatro Nacional é apreender um jogo de sombra/luz em movimento ao longo do dia e das estações do ano. O objeto físico que olhamos (painel) constitui-se de um conjunto volumétrico que, dependendo de nossa distância, será percebido como um único sólido em mutação, ou como um conjunto de unidades volumétricas que se somam e se acoplam à estrutura do edifício.

<sup>211</sup> É novamente José Carlos Durand (1991, s/p) quem contribui com os esclarecimentos: “[...] Em 1942, Kubitschek encomendou a Niemeyer projetos para uma área de lazer de elite, compreendendo clube náutico com cassino, salão de baile e capela, a ser construída no bairro da Pampulha. A proposta de Niemeyer teve repercussão imediata. O uso intenso da linha curva, em especial na capela de São Francisco de Assis, foi apresentado como sinal inequívoco de sua ‘liberação’ em relação à ‘influência’ de Le Corbusier e da arquitetura ‘ortogonal’ do movimento moderno. Ao mesmo tempo, a independência conceitual atribuída às formas da Pampulha foi celebrada como a fundação de uma arquitetura propriamente brasileira, caracterizada antes de tudo por curvas ‘leves e sensuais’.”.

VER também a nota 58 deste trabalho.

<sup>212</sup> NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.20.

<sup>213</sup> Ibidem, p.34.

FIGURA 33: Teatro Nacional – Empena Norte e Fachada Oeste.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data 07/06/2017 – aprox. 15 horas e 30 minutos.

FIGURA 34: Teatro Nacional – Detalhe da Empena Norte.



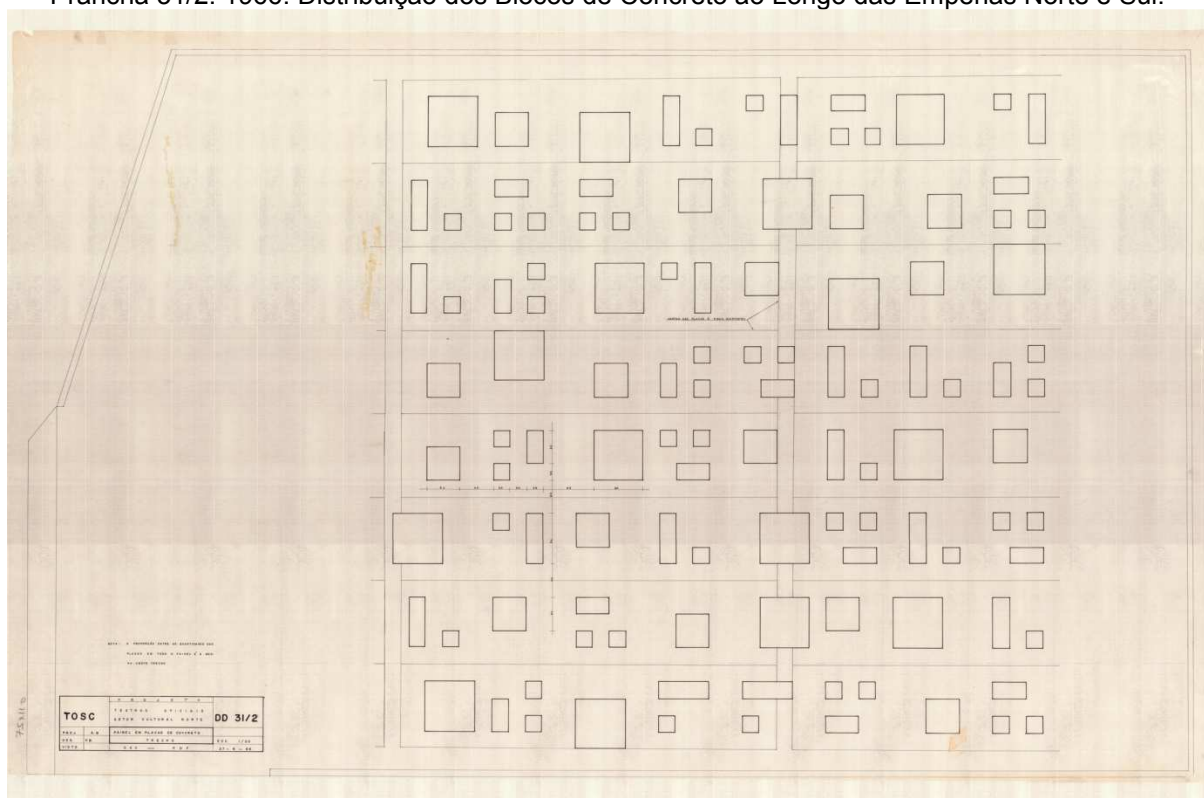
FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data 06/06/2017. – 12 horas e alguns minutos.

Mas pensar a separação do painel da própria estrutura do edifício ainda não é o suficiente para se compreender o que causa a apreensão daquele jogo de movimentos. Pode-se ver o volume de cada bloco, tem-se ciência da luz solar projetando as sombras, bem como de seu deslocar ao longo do dia. Entretanto ocorre que sua constituição formal não teve aleatoriedade e, sendo um objeto de

arte, carrega aquela intenção do autor a que se referia Michael Baxandall (2006), inclinada ao futuro, porque o objeto se relacionava com suas circunstâncias.<sup>214</sup>

Utilizemo-nos, então, dos projetos de Athos Bulcão para os Painéis, a fim de provocar aquela abertura da obra de arte a que se referia Agamben (2015)<sup>215</sup>. Observe-se a seqüência de Pranchas nas figuras 35, 37 e 38. Na Prancha 31/2 (figura 35) note-se a intenção do autor em dar uma regularidade ou proporcionalidade para os blocos ao longo da empena, como pode ser lido na sua notação localizada no canto inferior esquerdo dessa Prancha: “A proporção entre as quantidades das placas em todo o painel é a mesma deste trecho”.

FIGURA 35: Projeto de Athos Bulcão para as Empenas Norte e Sul do Teatro Nacional de Brasília. Prancha 31/2. 1966: Distribuição dos Blocos de Concreto ao Longo das Empenas Norte e Sul.



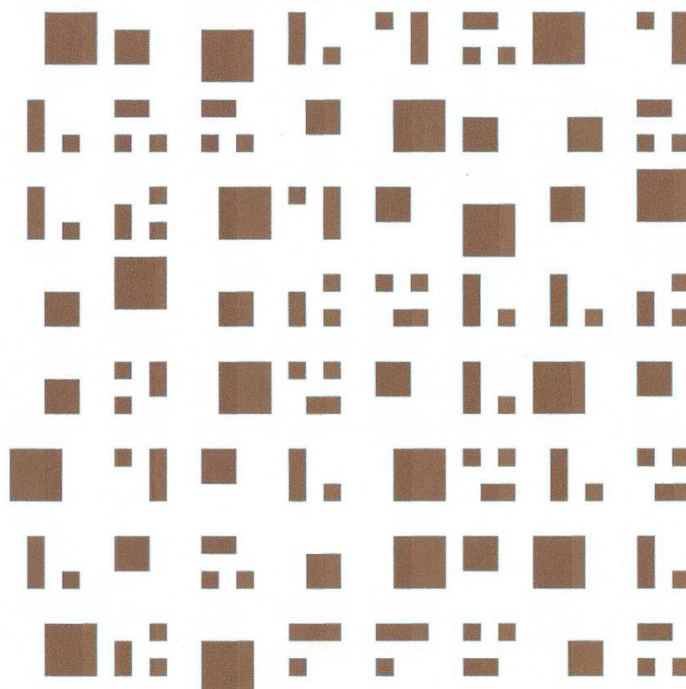
FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Retirando-se da prancha o contorno dos blocos, pode-se observar seu movimento provocado por sua distribuição ao longo da empena. Repare-se, na figura 36, a sensação visual de deslocamento, ou dançar, dos blocos:

<sup>214</sup> BAXANDALL, 2006, op. cit.(nota 6), p.80.

<sup>215</sup> AGAMBEN, 2015, op. cit. (notas 27 e 28), p.120-123.

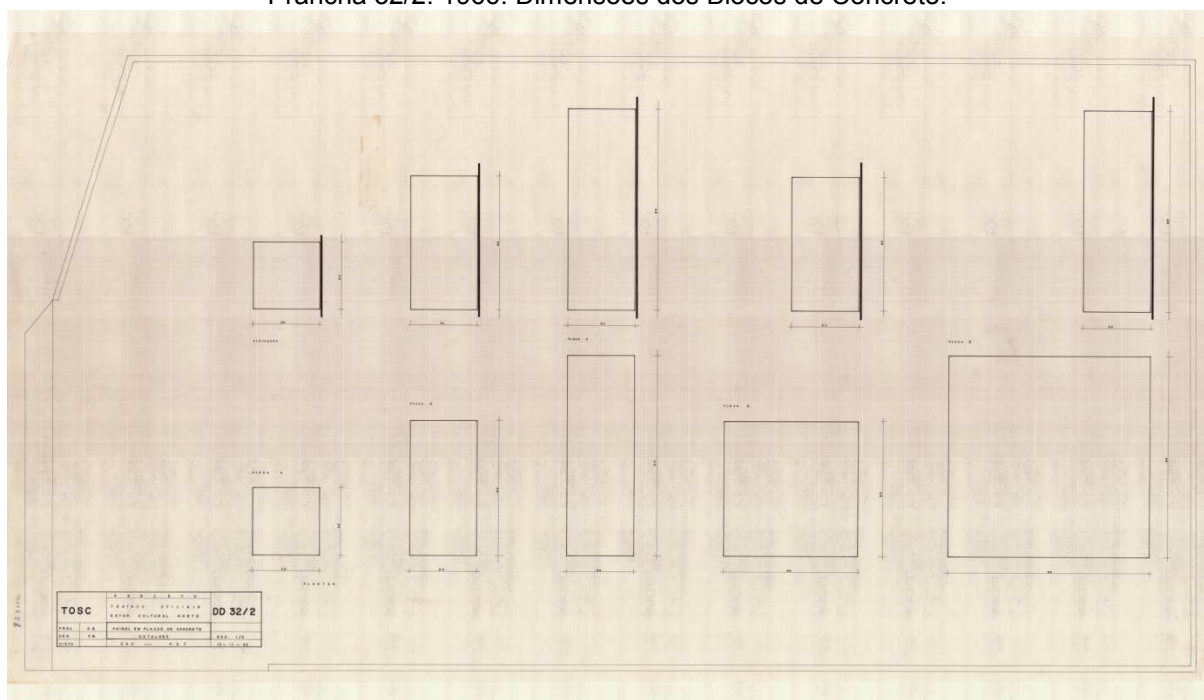
FIGURA 36: Contorno dos blocos de concreto ao longo das Empenas.  
Construído a partir da prancha 31/2 (FIGURA 35).



DESENHO: Luciana Fonseca.

O Painel é composto por cinco tipos de blocos de concreto, pré-fabricados, conforme a Prancha 32/2 (figura 37), com as seguintes medidas em centímetros: 30x30, 30x60, 30x90, 60x60 e 90x90. A altura é de 30 centímetros para todos os cinco tipos.

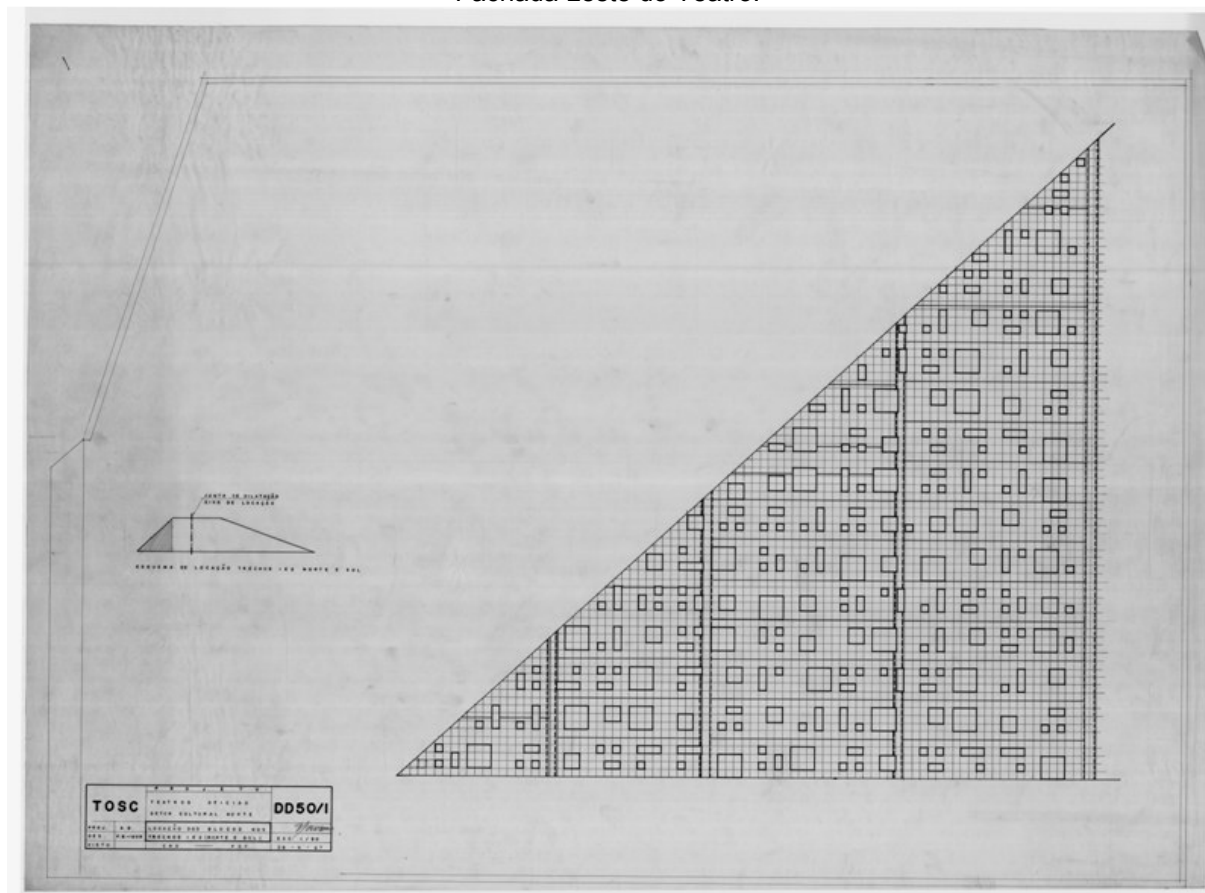
FIGURA 37: Projeto de Athos Bulcão para as Empenas Norte e Sul do Teatro Nacional de Brasília.  
Prancha 32/2. 1966: Dimensões dos Blocos de Concreto.



FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Finalmente, na Prancha 50/1 (figura 38), pode-se observar o detalhamento do painel para o canto triangular da empena.

FIGURA 38: Projeto de Athos Bulcão para as Empenas Norte e Sul do Teatro Nacional de Brasília. Prancha 50/1. 1967: Locação de Blocos para os cantos triangulares, Norte e Sul, de junção com a Fachada Leste do Teatro.



FONTE: Acervo da Secretaria de Cultura do Distrito Federal – SuPAC / SeCult - DF.

A partir da Prancha 31/2 (figura 35), construindo-se barras verticais paralelas, contendo os pequenos arranjos de blocos, pode-se perceber uma regularidade de espaços que nomearemos aqui de **colunas**. Da mesma forma, podem-se construir barras horizontais paralelas, e aparecerá a mesma regularidade constante no primeiro caso, as quais nomearemos **linhas**. Expressa-se tal pensamento no Desenho-Esquema 01 (figura 39).

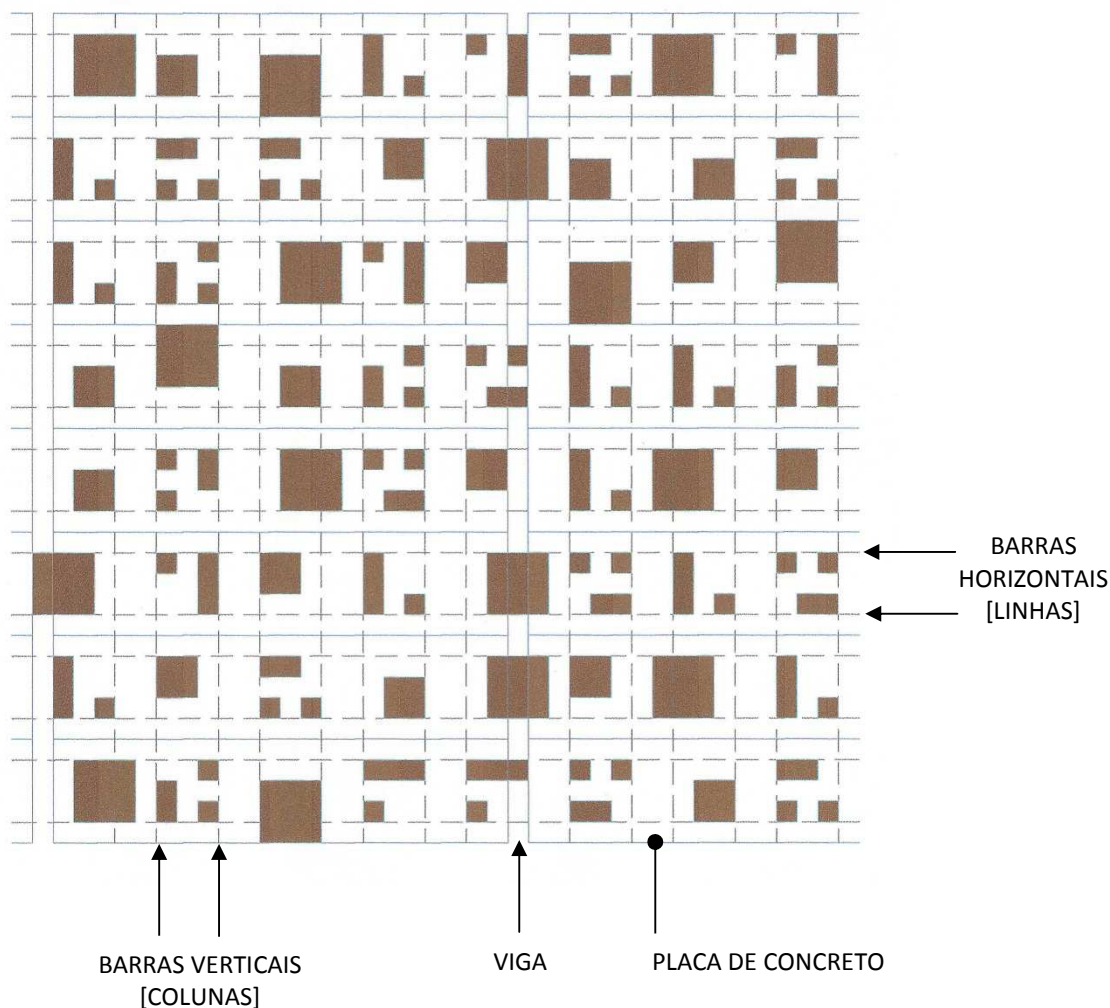
A regularidade que surge a partir desse pensamento Colunas-Linhas pode também ser demonstrada na Prancha 50/1 (figura 38).

O deslocamento das colunas tem como referência a largura das placas de concreto e da viga (30cm de largura). Assim, nas colunas, para cada placa de concreto da empena, incluindo a viga, teremos os seguintes espaços entre as peças:



90, 60, 90, 60, 90, 60, 90, 60, 90 (5x90 + 4x60) se alternando com 60, 90, 60, 90, 60, 90, 60, 90, 60 (5x60 + 4x90). Nas linhas, como a estrutura está por trás das placas, há sempre o mesmo espaçamento de 60 a 60cm, como pode ser visto no Desenho - Esquema 1 (figura 39).

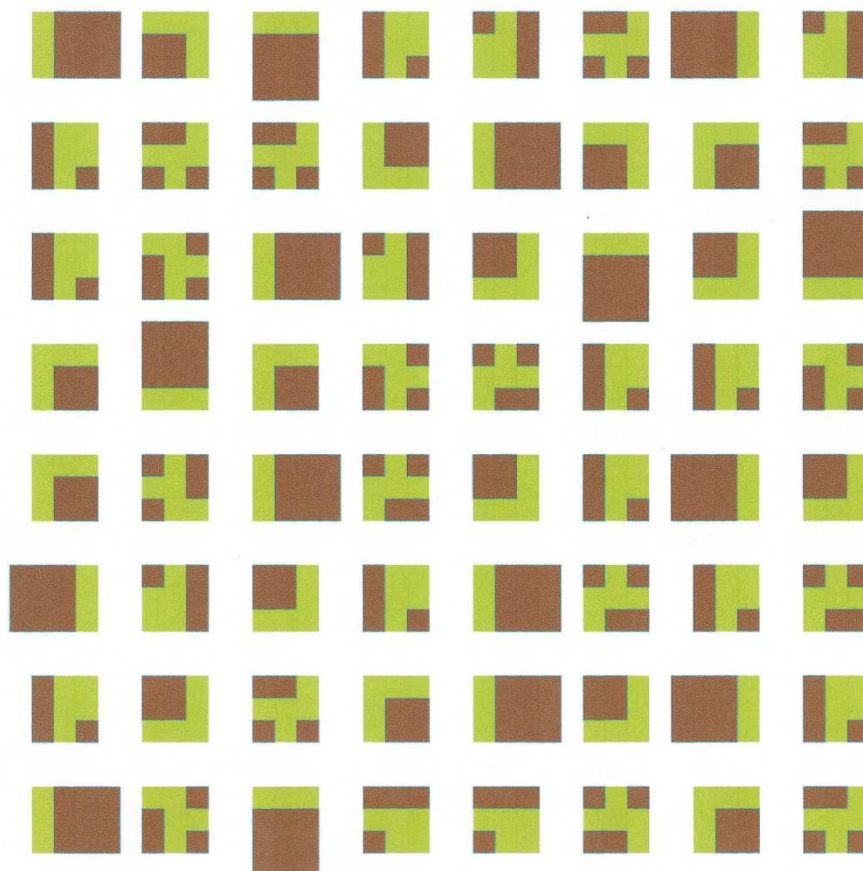
FIGURA 39: Desenho – Esquema 01 [Colunas e Linhas].



DESENHO: Luciana Fonseca.

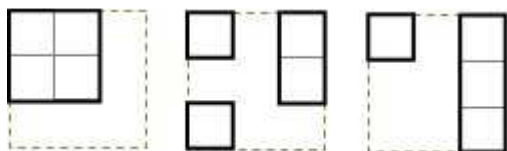
O alinhamento dos blocos (ou pequenos conjuntos de blocos), tanto nas colunas como nas linhas, cria uma malha regular de quadrados de 90x90 centímetros, como pode ser demonstrado no Desenho-Esquema 02 (figura 40). A partir dessa malha pode-se estudar o deslocamento dos conjuntos de blocos propostos por Athos Bulcão. Para facilitar o entendimento, abreviar-se-á o nome dessa demonstração para *malha 90x90*.

FIGURA 40: Desenho – Esquema 02 [Malha 90x90].



DESENHO: Luciana Fonseca.

No Desenho-Esquema 02 (figura 40) observa-se que, com exceção do bloco com medidas 90x90 centímetros, o preenchimento da *malha 90x90* respeita a proporção de quatro blocos de 30x30 centímetros ( $4 \times 0,09\text{m}^2$ ). Assim, sua área de superfície sempre equivalerá à peça de 60x60 centímetros ( $0,36\text{m}^2$ ), como demonstrado abaixo:

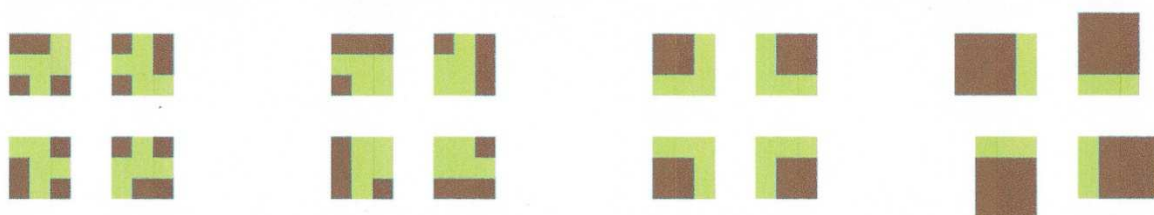


A partir dessas observações, pode-se construir uma descrição dos movimentos apreendidos por nossa visão. Demonstra-se, através dos Desenhos-Esquemas, possibilidades construtivas que, fique claro, não necessariamente ocorrem separadas, independentes ou na ordem aqui demonstrada. Antes, reforça-

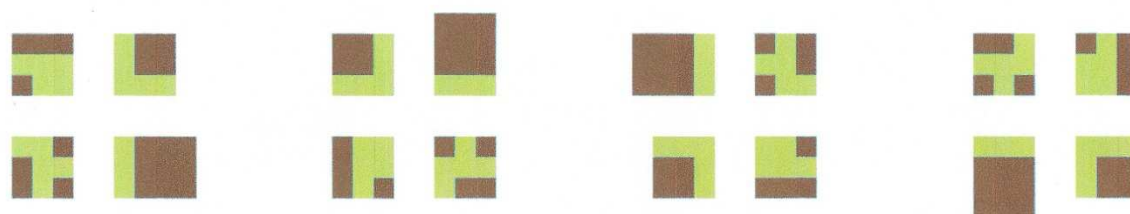
se o que foi dito anteriormente: nossa primeira percepção é de um único sólido, ou conjunto volumétrico em movimento, formado por empena e painel.

O Desenho-Esquema 03 (figura 41) mostra a rotação das peças sobre si mesmas, dentro de cada espaço de 90x90 centímetros, bem como as possibilidades de agrupamento das quatro superfícies propostas no Painel. Verifica-se que, para cada quatro espaços da *malha 90x90*, o autor lança todas as quatro proposições de blocos: 90x90, 60x60, [(30x30) + (30x90)] e [2x(30x30) + (30x60)], não havendo repetição.

FIGURA 41: Desenho – Esquema 03 [Possibilidades de rotação dos Blocos dentro da *Malha 90x90*].



Rotação das peças sobre si mesmas.



Possibilidades de agrupamento para as quatro posições de Blocos.

De posse dos três Desenhos-Esquemas pode-se inferir acerca da constituição formal do Painel:

I1 Blocos e Grupo de Blocos → Rotação sobre si e dentro do conjunto de quatro quadrados da *malha 90x90* = Demonstração do primeiro movimento apreendido por nossa visão → Volumes “surgem” e “desaparecem”.

O deslocar da peça 90x90cm acontece de forma excêntrica ao espaço 90x90cm, o que a faz escapar do alinhamento dentro das colunas/linhas formadoras da *malha 90x90*. Esse bloco extravasa 30cm para fora do quadrado da *malha*, como pode ser observado nos Desenhos-Esquemas 01, 02 e 03.



Esse movimento do bloco 90x90cm dentro do padrão da *malha 90x90* causa um “desmanchar” do ritmo regular das colunas e linhas (Desenho-Esquema 01 e 02). Pois sua proximidade com o conjunto de blocos da outra coluna/linha, visualmente, provoca um novo reagrupamento para o olho, fazendo com que apreendamos, a princípio, apenas o deslocamento das peças (figura 36), e não o ritmo regular das colunas e linhas.

I2 Rotação Excêntrica do Bloco 90x90cm → Interferência no ritmo regular das colunas e linhas causando o reagrupamento de blocos = demonstração do segundo movimento apreendido pela visão → Volumes “deslocam-se” e provocam a sensação visual de movimentos horizontais e verticais.

Para finalizar, considere-se o elemento surpresa do Painel: a Luz. Tendo em mente o caminho solar na abóboda celeste ao longo do dia e, também, suas variações ao longo dos meses do ano, atingindo solstícios e equinócios, pode-se ter uma ideia da multiplicidade de sombras possíveis para os blocos do Painel.

Conquanto o pensamento sobre o par claro/escuro já estivesse presente na primeira ideia de Athos Bulcão para o painel, a presença da sombra, como parte constituinte da volumetria do painel, nasceu com a segunda proposta do artista para o arquiteto: “Pesado e leve só se você tiver luz e sombra. A sombra cria volume, mas, ao mesmo tempo, faz uma modificação do desenho.”.<sup>216</sup>

Por ser uma característica dinâmica do Painel, o desenho das sombras exige uma demonstração em sequência de fotos. A linguagem que mais se aproximaria desse efeito plástico conseguido pelo artista seria o próprio movimento fílmico. Do qual trataremos no Capítulo 3 desta dissertação.

I3 Luz/Sombra → Modificação do desenho do painel ao longo do dia e dos meses do ano = demonstração do terceiro movimento apreendido pela visão → Volumes “saltam” da empena, modificam seus desenhos e vinculam a relação espaço/tempo ao Painel.

---

<sup>216</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.12-13.

Assim, todo o Painel se movimenta, num desmanchar e refazer a empena que, ainda assim, nunca deixa de existir para os nossos sentidos. Sua dinâmica e jogos volumétricos de Luz – Sombra são indissociáveis da própria inclinação da empena do edifício, em forma de tronco de pirâmide. É essa relação, Painel – Empena – Edifício a que se passará a seguir.

#### 2.1.4 O encargo de Oscar Niemeyer a Athos Bulcão

Em 1988, Athos Bulcão dá um depoimento ao Arquivo Público do Distrito Federal, do qual transcreve-se abaixo o trecho que trata da solicitação de Oscar Niemeyer para o projeto do Painel das Empenas Norte e Sul do Teatro Nacional.

No caso, vocês me perguntaram do teatro, aquele painel que tá lá foi resolvido em dez dias - o relevo - porque antes ia ser o azulejo. E o Oscar, nessa época, tava viajando muito, tava no Oriente Médio, tava no norte da África fazendo projetos. Ele veio aqui, disse: **"Ó Athos, descubra um azulejo pra revestir o teatro, que eu tô pensando que aquilo deve ter uma espécie de leveza."** E eu fiquei com muito tempo pra fazer o azulejo. Aí eu tive pensando, esse azulejo me levou a usar um processo que, depois, eu uso quase sempre. Eu digo: "Eu vou botar uma parte de branco, é porque essa parte de branco e sem decoração, porque isso vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação." Então você tem uma superfície, vamos dizer, de 120 metros quadrados você usa 30 metros então só tem que decorar... 90... a outra parte. E o que aconteceu foi que eu fiz isso e também imaginei um desenho aleatório porque era impossível levar um desenho daquele tamanho, ficar olhando e reproduzindo. Por causa disso foi bom, porque eu saí depois com esse tipo de trabalho. Mas quando o Oscar voltou de viagem, ele disse: **"Mas eu tive pensando em uma pirâmide, e uma pirâmide não pode ser vazada. A pirâmide tem que ter um aspecto sólido, mas, ao mesmo tempo, eu queria que fosse pesada e leve."** E a minha parte tava refletia em cima disso. Pesado e leve só se você tiver luz e sombra. A sombra cria volume, mas, ao mesmo tempo, faz uma modificação do desenho. Então, realmente, foi um trabalho pensado antes de ser feito. Alguns dias eu tive pensando e, depois, daí eu parti pra escala, tamanho de volume, que foi feito esse trabalho lá... Um trabalho feito em cima de... talvez uma experiência que tive na UnB. Eu tinha dado um semestre de plástica referente ao volume, luz e sombra. Que eu nunca tinha pensado antes no assunto. A própria UnB, o meu trabalho lá ajudou. Uma coisa na gente soma uma experiência na outra. Eu acho que o trabalho de um artista plástico é um pouco baseado em realizar, fazer projetos.<sup>217</sup>

Observa-se daí que a solicitação de Oscar Niemeyer a Athos Bulcão era a criação de uma azulejaria que provocasse uma "intervenção" formal no edifício, dando-lhe a sensação visual de leveza: "Ó Athos, descubra um azulejo pra revestir o teatro, que eu tô pensando que aquilo deve ter uma espécie de leveza.". O artista traz, então, a ideia de um conjunto de peças com desenho "aleatório", contendo uma

<sup>217</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.12-13. Grifo nosso.

parte em branco e outra decorada, ou seja, um painel não figurativo, composto de duas cores, sendo o branco o próprio esmalte do azulejo.

Ainda que o painel final tenha sido executado em concreto, é curioso o arquiteto ter solicitado uma azulejaria para alcançar sua intenção de leveza arquitetural, pois ainda que o grupo carioca das décadas de 1930 e 1940 tenham travado suas experiências de integração da arte na arquitetura, também, através do uso de azulejaria como suporte para painéis, é preciso considerar que se tratava de painéis temáticos e figurativos.

No caso da azulejaria de Athos Bulcão para Oscar Niemeyer, desde 1955, produzira apenas um azulejo figurativo<sup>218</sup>, prevalecendo as peças individualizadas, remetendo mais à própria produção industrial, que continha peças decoradas individualmente, do que à intenção de constituir uma obra de arte autônoma do edifício, com tema e composição própria, estreitamente vinculada àquela concepção de integração da arte com a arquitetura.

O painel de Athos Bulcão para a Fundação Getúlio Vargas, projeto de Oscar Niemeyer, na praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, de 1962, por exemplo, foi constituído por duas peças individualizadas, contendo uma parte em branco e uma parte em azul, assentadas aleatoriamente (figuras 42A e 42B). O Painel retira a sensação visual de pano maciço de parede. O que se observa, então, não é um volume contínuo, maciço, mas uma empena rendilhada, vazada, visualmente composta de cheios e vazios.

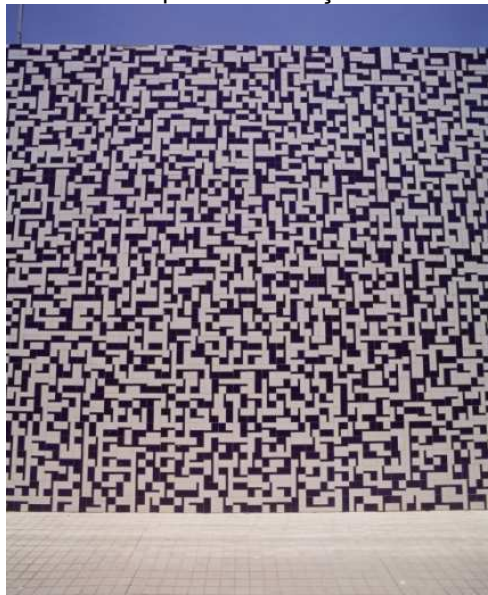
FIGURA 42A: Azulejaria de Athos Bulcão para a Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro, 1962.



FOTOGRAFIA: Tuca Reinés. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em <<http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>>. Acessado em 20/05/2017.

<sup>218</sup> Trata-se do azulejo para a Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Brasília, de 1957. Fora pensado como duas peças individualizadas, e não como um grande painel figurativo pintado sobre azulejaria.

FIGURA 42B: Azulejaria de Athos Bulcão para a Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro, 1962.



FOTOGRAFIA: Tuca Reinés. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em <http://www.fundathos.org.br/galeriavirtual>. Acessado em 20/05/2017.

Assim, esse painel de azulejaria para a Fundação Getúlio Vargas é útil para se pensar a ideia do cheio-vazio enquanto sensação visual de “vazamento” do muro. Aqui, as duas cores se mantêm na mesma peça, e sua rotação e aleatoriedade de assentamento causam a sensação visual de “desmanchar” o pano sólido do muro, o que representa a ideia dos cheios-vazios que Athos Bulcão imaginou para tentar retirar o “peso” visual das empenas do Teatro Nacional.

Observe-se que tal proposta se reflete nas palavras de Oscar Niemeyer transcritas através do artista, quando discute a primeira proposta com o arquiteto: “Mas eu tive pensando em uma pirâmide, e uma pirâmide **não pode ser vazada**.”<sup>219</sup>

Voltando à solicitação de Oscar Niemeyer, pode-se afirmar que “pesado e leve” não estavam em contradição no pensamento desse arquiteto, uma vez que não deixa de considerar as possibilidades de se produzir leveza a partir de sólidos robustos: “Uma estrutura pode ter apoios robustos, robustíssimos, e ser de aspecto leve e elegante se seus apoios estiverem bem afastados. E isso ainda mais se acentua à proporção que o volume que sustentam for maior e monolítico”.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> BULCÃO, 1988, op. cit. (nota 217), p.12-13, grifo nosso.

<sup>220</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.58.

No Teatro Nacional, tendo em conta que “pesado” se referia ao aspecto de sólido piramidal, o qual não deveria deixar de aparecer, nem ser camuflado pela solução que solicitava ao artista encontrar; o “leve” deveria, então, ser causado por um jogo de sensações plásticas a partir daquele próprio sólido piramidal, de suas empenas maciças.

Também é importante pontuar que, em 1966, segundo as pesquisas de Soares (2013) <sup>221</sup>, as Fachadas Leste e Oeste eram também cobertas com placas de concreto (figura 28), o que configurava uma relação de peso ao volume arquitetônico do Teatro, diferente do volume que conhecemos hoje.

A segunda proposta de Athos Bulcão não traz mais o azulejo como o elemento de composição do painel, mas sim volumes prismáticos brancos, que poderiam ser executados em pré-fabricados de concreto. Athos salta da azulejaria bidimensional para o trabalho mural tridimensional, que tampouco se assemelharia a um baixo relevo. É sim, escultural, e, aqui, em diálogo íntimo com o elemento arquitetônico de concreto. Uma intervenção escultórica sobre as empenas do teatro, intimamente ligada à sua experiência na Universidade de Brasília, como será visto no item 2.2 deste trabalho.

Veja-se que Athos Bulcão mantém seu raciocínio de padronização/proporção que vinha desenvolvendo em sua azulejaria. Entretanto, cria um jogo dinâmico onde o escuro/claro (antes como a relação cor/base branca) só é possível com a presença e o caminhar do sol na abóboda celeste.

O movimento do sol [ou da terra], ao longo do dia e dos meses, muda constantemente o jogo de luz e sombra na superfície do painel. A empena está presente para o olhar (o sólido pesado solicitado pelo arquiteto), mantendo a volumetria piramidal para o espectador. Mas o rendilhado das sombras provocadas pelos volumes, quase dão a sensação de um “evaporar” da empena. A empena está ali, “evaporando”, dinamicamente (figuras 43 e 44). O caminho das sombras provoca um desvelar e encobrimento da empena, provocando a sensação plástica do leve/pesado, solicitado por Oscar Niemeyer.

---

<sup>221</sup> SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.169-177.

FIGURA 43: Teatro Nacional: Empena Norte e parte da Fachada Leste.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2017 – Aprox. 12 horas.

FIGURA 44: Teatro Nacional: Detalhe da Empena Norte.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2017 – 12 horas.

## 2.2 ATHOS BULÇÃO NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (1963 – 1965)

Athos Bulcão recusara-se a adentrar a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Entretanto aceitara a docência na UNB. Pelo que foi visto no Capítulo 1, Bueno (1994/1995) aponta que a ausência da formação acadêmica não era incomum no ambiente artístico da década de 1940 <sup>222</sup>. Aprender o *métier*, ou aprender a fazer, adentrar as discussões que envolviam as questões pictóricas e os temas compositivos era, antes, adentrar o meio de artistas atuantes, observar o que faziam, fazer por si e desenvolver seu próprio trabalho.

Ainda que tenha frequentado cursos livres na *Académie de La Grande Chaumière* e o Ateliê Jean Pons em Paris, sua formação acontece desvinculada de qualquer tipo de academicismo. Bueno (2010) demonstra que a formação acadêmica passará a ser preponderante para os artistas apenas a partir da década de 1970, sendo justamente a década de 1960 aquela em que as universidades tornaram-se veículo de circulação e divulgação das novas produções artísticas. Referindo-se a dados Norte Americanos, a autora coloca:

O número de *masters of fine arts* graduados pelas escolas e universidades americanas cresceu de 525 por ano, em 1950, para 8.708 em 1980 (CRANE, 1987). Se, nos anos 50 e início dos 60, a formação universitária era rara, nos anos 70 era quase um pré-requisito, quando entre 41 a 51% dos artistas das tendências dominantes possuíam PhD em Artes. A partir de então, as universidades substituíram a boêmia como esfera de debates e lugar de reunião dos artistas. Nesse contexto, as mesas dos bares foram trocadas pelas cantinas das escolas. <sup>223</sup>

No Brasil, pode-se entender que a entrada das novas linguagens na academia vem como uma consequência da afirmação e consolidação dos movimentos artísticos brasileiros do início do século XX, como discutidos na Introdução deste trabalho.

Assim, se num primeiro momento Athos Bulcão opta por uma formação livre da academia, podemos, a princípio, imaginar que tal flexibilização das disciplinas tenham permitido sua presença na Universidade de Brasília. Mas um aprofundamento da questão pode nos fornecer maiores detalhes sobre sua presença ali, bem como da importância que tal período teve em seu trabalho plástico.

<sup>222</sup> BUENO, 1994/1995, op. cit. (nota 85), p.269.

<sup>223</sup> BUENO, Maria Lúcia. **Do Moderno ao Contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas**. Revista de Ciências Sociais – UFC: v.41, n.1, p.27-47, 2010. p.40.



### 2.2.1 O Instituto Central de Artes e o ambiente acadêmico

A estruturação pedagógica da UNB em 1961 fora organizada em Institutos Centrais e Faculdades. Enquanto aos Institutos Centrais foram designadas as formações básicas das respectivas áreas (ciências, letras e artes), às Faculdades coube a formação técnico-profissional (engenharias, educação, arquitetura, etc.).

O tronco básico formativo para o curso de arquitetura ficou a cargo do Instituto Central de Artes (ICA), sob coordenação de Alcides da Rocha Miranda. Sua apresentação pode ser encontrada no Plano Orientador da Universidade de Brasília (1962). Há, no início da apresentação, uma contraposição ao ensino de arte, introduzido pela Missão Francesa em 1816, considerado ultrapassado e de baixo rendimento educacional. Propondo-se, em seu lugar, uma ampliação do estudo da arte alargado às atividades práticas humanas, sobretudo àquelas que vinham se configurando através das possibilidades abertas pela indústria<sup>224</sup>:

Em lugar de montar complexos currículos com a pretensão de formar pintores, musicistas e artistas criadores em outros ramos, a Universidade se empenhará por trazer para o convívio no seu *campus* grandes artistas nacionais e estrangeiros para programas informais de aprimoramento de jovens artistas, selecionados pelo vigor e originalidade, revelados em estudos básicos realizados em qualquer centro de formação artística.

O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios áudio-visuais de difusão cultural e de educação.

Outros campos integrados das diversas artes, como o Teatro e o Cinema serão objeto de particular atenção, tanto nos seus aspectos literários e técnicos, como nos artísticos.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Importa ressaltar que tal proposta demonstra-se articulada com os desdobramentos dos pressupostos construtivistas no Brasil, defendendo o artista como um profissional vinculado ao campo das atividades práticas humanas, como agente transformador. Também vai ao encontro das discussões inseridas pelo concretismo desde as primeiras Bienais de Arte de São Paulo. Segundo DURAND (1989, p.142), “Waldemar Cordeiro, recém-chegado de Roma, destacou-se por vários anos na divulgação do concretismo em São Paulo. Entre as razões que mobilizava para validar sua tendência preferida estava a presunção de que a arte que convém ao povo é aquela que deriva e expressa no objeto industrial e que busca a nada menos do que exprimir foras universais e transcendentais aos particularismos de classe social e da nação.”.

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a idéia de uma Escola Superior de Desenho Industrial se concretizou em 1963 e, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural: “Sua criação é inspirada em uma escola de design para o museu carioca, durante os anos 1950, baseada nos ideais de clareza formal e racionalidade de Max Bill (1908-1994), ex-aluno da Bauhaus, e em propostas do artista argentino Tomás Maldonado (1922- ), ambos ligados à Hochschule für Gestaltung - HfG [Escola Superior da Forma] de Ulm, Alemanha.”. (ESCOLA Superior de Desenho Industrial (ESDI). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018).

Para um maior entendimento acerca do curso de design do MAM-RJ, ver o livro de Pedro Luiz Pereira de Souza: ESDI: biografia de uma idéia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

<sup>225</sup> UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Plano orientador da Universidade de Brasília**. NEVES, Artur. (Coord.). Brasília: Editora UnB, 1962. s/p.

Em 1962, ainda que poucos cursos da universidade de Brasília tivessem sido lançados, conforme o próprio plano da universidade previa, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo iniciou seu curso. A Faculdade tinha como coordenadores Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

Segundo o Plano Orientador da Universidade de Brasília (1962), o curso de arquitetura e urbanismo permitia, após o nível introdutório, a orientação dos alunos para os seguintes campos: Arquitetura de Construção Civil (técnicas da indústria da construção), Desenho Industrial (arquitetura de objetos), Arquitetura Paisagística (composição da paisagem através do conhecimento de ecologia e botânica), Urbanismo e Planejamento Regional (planejamento econômico-social ou implantação de redes urbanas) e Comunicação Visual (fotografia, cinema, televisão e meios audiovisuais).

Desse modo, a apresentação desse curso defendia um ensino de arquitetura que extravasasse a formação voltada exclusivamente para a edificação de casas e prédios:

Para alcançar êsses objetivos todo o currículo teve de ser revisto, com o fim de reaproximar os alunos das técnicas artesanais e industriais básicas do campo da arquitetura [...].<sup>226</sup>

Importa também ressaltar que a própria concepção de Darcy Ribeiro para a universidade pretendia ultrapassar a formação profissional estanque em escolas autônomas e independentes uma das outras:

Assim, o primeiro óbice ao desenvolvimento da universidade brasileira decorre de que nossa verdadeira tradição de ensino superior é a das faculdades profissionais auto-suficientes, montadas para receber alunos graduados nos cursos médios e ministrarlhes formação numa dezena de carreiras, segundo normas rigidamente prescritas e sem apêlo a qualquer instituição integradora.<sup>227</sup>

A materialização dessa ideia também viria a ocorrer através das concepções espaciais dos edifícios educacionais<sup>228</sup>. Agregou-se a essa experiência, o desenvolvimento, dentro do campus, da técnica do concreto pré-moldado, forma

<sup>226</sup> UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Plano orientador da Universidade de Brasília**. NEVES, Artur. (Coord.). Brasília: Editora UnB, 1962. s/p.

<sup>227</sup> RIBEIRO, Darcy. **Papel e função da Universidade de Brasília na luta pelo desenvolvimento**. In. Revista Módulo, n.32. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Itambé S.A, 1963. p.3.

<sup>228</sup> Para um melhor entendimento acerca das concepções projetuais de Oscar Niemeyer para os edifícios de Serviços Gerais e do Instituto Central de Ciências da UNB e seu estreito vínculo com a concepção pedagógica de Darcy Ribeiro para aquela Universidade, ver o artigo de Klaus Chaves Alberto: **A pré-fabricação e outros temas projetuais para campi universitários na década de 1960: o caso da UnB**. São Paulo: RISCO, n.10, 2009. p.80-90.

com que se executaram os componentes estruturais dos primeiros edifícios da universidade, os edifícios de Serviços Gerais (SG's).

Oscar Niemeyer organizou dentro da Universidade, sob sua coordenação, o Centro de Planejamento da UNB (CEPLAN). Entregou sua secretaria executiva ao arquiteto João Figueiras Lima. Esse centro era responsável pela elaboração dos projetos e pela construção dos edifícios da universidade:

Passei a trabalhar diretamente ligado a Oscar em 1961, após a inauguração da cidade. [...], Oscar resolveu me indicar para a Secretaria Executiva do Ceplan (Centro de Planejamento da Universidade de Brasília). Foi um período de muito trabalho. Além de acompanhar os projetos e construções da universidade recém-criada por Darcy Ribeiro, assumi também o setor de tecnologia do curso de arquitetura.<sup>229</sup>

A pré-fabricação e a industrialização da construção eram um assunto que circulava não apenas no Brasil, mas, pelo contrário, era reflexo da consolidação do próprio desenvolvimento industrial e, na Europa, caminhava lado a lado com as discussões das linguagens artísticas. Se, por um lado, foi defendida uma arte total integrada à vida (como as propostas sintéticas nos diversos campos da arte e da técnica), por outro, propunha-se, como visto, a constituição da arte voltada às finalidades práticas e ideológicas, como o construtivismo do Leste Europeu, por exemplo.

Dentre os princípios gerais sob os quais Argan (1992) diferenciou o desenvolvimento da arquitetura moderna, pode-se verificar “o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana”<sup>230</sup>. No caso da UNB, frente à ideologia assumida de Oscar Niemeyer junto ao PCB, é propício imaginar que dirigisse tal princípio para o que Argan, deontologicamente, descreveu como um “racionalismo ideológico, o do Construtivismo Soviético”.<sup>231</sup>

Importa ressaltar que a Universidade de Brasília disponibilizava tal experiência, diferentemente dos outros trabalhos do arquiteto, em relação aos quais assumiu para si a liberdade expressiva e formal, liberta de qualquer funcionalismo, conforme suas palavras<sup>232</sup>. Todavia, ainda que Oscar Niemeyer viesse a realizar

<sup>229</sup> LIMA, João da Gama Figueiras. **João Figueiras Lima, o Lelé, conta histórias que presenciou durante as obras de construção da nova Capital**. Revista AU / Pini: Edição 192, março/2010. s/p.

<sup>230</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªReimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.264.

<sup>231</sup> Ibidem, loc. cit. (e nota 59 deste trabalho).

<sup>232</sup> NIEMEYER, 2013, op. cit. (nota 212), p.20.

experiências no campo da industrialização dentro daquela universidade (tais como o escritório do CEPLAN<sup>233</sup> e os módulos de moradia para estudantes<sup>234</sup>, por exemplo) foi nas mãos do arquiteto João Figueiras Lima que a arte floresceu.

Com essa visão, e pelo cargo a ele designado, esse arquiteto foi enviado à Rússia, Alemanha, Polônia e antiga Tchecoslováquia para pesquisar soluções técnico-construtivas:

Na época, era no Leste Europeu, ainda sob o domínio soviético, que a construção industrializada estava mais difundida. Fui para lá numa viagem que a universidade patrocinou para verificar todos esses sistemas construtivos e montar, na volta, uma grande fábrica na UnB. Cheguei a fazer um projeto da fábrica e saí de viagem. Fiquei mais de dois meses visitando a Rússia, a Alemanha, a Polônia e a antiga Tchecoslováquia, hoje República Tcheca.<sup>235</sup>

Sua atuação na universidade permitiu-lhe travar muitas amizades que o seguiriam em seus projetos ao longo de sua carreira profissional, entre elas, estava a de Athos Bulcão:

Ítalo Campofiorito foi designado por Oscar para a Secretaria Executiva do curso. A experiência da UnB foi muito rica sob o ponto de vista profissional e me possibilitou estreitar as relações com muitos amigos ilustres como Darcy Ribeiro, Frei Mateus Rocha, Athos Bulcão, Edgar Graeff, Ítalo Campofiorito, Glauco Campello, Roberto Salmeron, e muitos outros que foram fundamentais para meu aprimoramento intelectual e profissional.<sup>236</sup>

O projeto espacial dos edifícios de Serviços Gerais, onde se instalou definitivamente o próprio CEPLAN e o Instituto Central de Artes, viria, assim, corroborar para uma dinâmica entre professores e alunos onde prevaleceu um clima de ateliê coletivo. Em depoimento, o arquiteto e urbanista Aleixo Furtado (2017), relembra aqueles anos:

O Athos era um dos professores mais sérios de todos que nós tínhamos. [...] Um desses momentos era assim, você entrava nessa circulação para buscar o ateliê dele, que era aberto totalmente: das duas laterais, ou dando pra outro ateliê, ou pro jardim, ou dando pra essa circulação. Portanto não tem nada fechando. Tá ele lá dando aula e os alunos lá nas pranchetas: uma colada na outra, uma colada na outra como se fosse um grande mesão, vários mesões desse tipo com tinta, isso e aquilo e volumetria. Você chegava atrasado, digamos 10 minutos, e ia entrando. O Athos Bulcão diz: “\_Psiu... um momentinho. O senhor finja que aí tem uma parede de vidro. O senhor vê tudo, mas não pode entrar! Chegou atrasado!”. Isso era um terror!

<sup>233</sup> NIEMEYER, Oscar; e EQUIPE. **Centro de Planejamento Universidade de Brasília/Ceplan**. In.: Revista Módulo. n.32, p.25-31. Rio de Janeiro: Gráfica e editora Itambé S.A., março/1963.

<sup>234</sup> NIEMEYER, Oscar. **Problemas da Arquitetura 4: o pré-fabricado e a arquitetura**. In.: Revista Módulo. n.53, p.56-59. Rio de Janeiro: Avenir editora, março/abril de 1979.

<sup>235</sup> LIMA, João Figueiras. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Figueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.51.

<sup>236</sup> LIMA, João da Gama Figueiras. **João Figueiras Lima, o Lelé, conta histórias que presenciou durante as obras de construção da nova Capital**. In: Revista AU / Pini: Edição 192, março/2010. s/p.

Mas era fantástico! Você saía dali e dizia: “\_Pô, vou assistir a aula daqui!”. E assistia a aula ou do jardim ou da circulação. Até que ele dizia: “\_Ó vem, venha pra cá, vem pra cá”, e integrava você, porque você tinha ficado. Os que iam embora ele ficava até com uma dificuldade de aceitar, mesmo quando chegavam na hora. Então ele tinha essa sensação de que o trabalho era importante, que os jovens tinham que criar responsabilidade. Isso não queria dizer que você fosse prisioneiro de nada até porque o ateliê era livre, aberto, e você não entrava no salão dele, mas podia ficar em aula em volta do salão, assistindo o que ele tava falando, o que ele tava mandando fazer. Você podia fazer depois no seu alojamento, ou na sua casa, o trabalho que ele mandava ser feito e trazer de volta, na aula seguinte.<sup>237</sup>

O clima de ateliê coletivo parece ter sido um dos fatores que permitiram a presença de Athos Bulcão por ali. Segundo o próprio artista, em 1963, fora convidado por Alcides da Rocha Miranda e Darcy Ribeiro, então reitor da universidade, para lecionar no Instituto Central de Artes (BULCÃO, 1998). Viria a assumir as disciplinas de Plástica I, II e III:

Cursei, então, as disciplinas Plástica I, Plástica II e Plástica III, ministradas pelo professor Athos Bulcão, nas quais trabalhávamos com vários tipos de tintas, com improvisação de materiais e volumes, objetos de várias naturezas para a composição de trabalhos em A4 e A3 e volumetria, bem como composição com recortes e colagens de fotos de revistas (colagens e pintura).<sup>238</sup>

Segundo Furtado (2017), o espaço tinha em especial a possibilidade de, durante as aulas, ver e ser visto por todos. A ausência de divisão interna promovia o contato entre todos os alunos, concomitantemente com o andamento de diversas disciplinas. Alunos tendo aula em uma disciplina podiam conversar com professores de outras disciplinas que estivessem no local.

No depoimento, o arquiteto ainda nos conta do convívio entre professores e alunos no Bar dos Inocentes onde frequentemente encontrava tanto João Figueiras quanto Athos Bulcão. Assim, se, por um lado, a vida artística partilhada nos ateliês e boemia do Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940 transformou-se na circulação e nos encontros entre grupos e suas mostras nos anos de 1950, por outro lado, ela ressurgiu nas dinâmicas entre alunos e professores dentro do Instituto Central de Artes (ICA).

A dinâmica de docência na qual Athos Bulcão viria a se inserir não lhe era estranha e tampouco parecida com a própria estrutura da antiga ENBA. Ao contrário, provavelmente inseriu o artista num convívio amistoso que fazia referência às suas próprias vivências da década de 1940.

<sup>237</sup> FURTADO, Aleixo. Entrevista concedida a Luciana F. de M. Adam. Brasília: Jun/2017. s/p.

<sup>238</sup> Ibidem, s/p.

Além disso, Athos Bulcão travou no ICA, um novo círculo de amigos que o acompanharam pelo resto da vida e formaram parcerias importantes para o desenvolvimento de seus trabalhos sobre novos suportes.

### **Um interstício longo e deslocamentos geográficos (1965 – 1975).**

Delicado levantar a interrupção da experiência que esses profissionais construíam na Universidade de Brasília sob a proteção de Darcy Ribeiro, como reitor, nos primeiros anos da década de 1960.

Em 1965 Athos Bulcão demite-se da universidade juntamente com diversos outros professores em resposta à exclusão de diversos colegas por perseguições dentro da instituição, ocorridas a partir do golpe civil-militar que mudou o cenário político brasileiro a partir de 1964. A situação dentro da universidade pode ser observada através do depoimento do arquiteto e urbanista Aleixo Furtado:

Depois veio a ditadura, aí formamos uma resistência, a FAU ficou em greve oito meses e, acampamos, eu morava aqui dentro da Universidade, então, já estava morando, acampar me custou menos, não vou dizer que fiz um gesto tão ousado, só saí do alojamento e passei a dormir numa... numa... [...] numa tenda. Não é isso? Como se... ...fechamos a escola, com madeiras, ninguém podia entrar. Dezoito, dezenove anos, foi fantástico aquilo. Já num grupo pela redemocratização do Brasil. E eu disse isso porque a gente se reuniu, os professores também estavam imbuídos desse espírito, tanto que os primeiros excluídos da Universidade em 65, um deles era o diretor da escola, o Edgar Albuquerque Graeff, estava entre os cinco que faziam parte da comissão principal da Universidade quando arquitetura ponteeava na Universidade, não é? Tinha lideranças da Universidade inteira, durante grande período, e foi um dos primeiros excluídos que fez com que a gente entrasse em greve em seguida e depois fizemos a greve em 68...<sup>239</sup>

Na reportagem da edição 1651 de outubro de 1965, do *Correio Braziliense*, já se enunciavam os acontecimentos e listava-se o nome dos docentes demissionários<sup>240</sup>, onde podia-se ler o do artista em estudo.

A relação de Athos Bulcão com Oscar Niemeyer perpassava não apenas a articulação profissional, como as afinidades políticas. O arquiteto, sempre claro em suas posturas, retirou-se do Brasil por longo período desde a implantação da ditadura militar:

No período de Médici a situação se deteriorou e a tortura invadiu as cidades, como se vivêssemos na Idade Média. Brasília se tornou para mim irrespirável, conduzida pela burrice exemplar do Coronel Prates da Silveira. E tive que viajar durante vários anos, sempre voltando ao Brasil, [...] A primeira intervenção na arquitetura de Brasília foi em seu aeroporto.

<sup>239</sup> FURTADO, Aleixo. **Entrevista concedida a Luciana F. de M. Adam**. Brasília: Jun/2017. s/p.

<sup>240</sup> PROFESSORES demissionários da UNB. **Correio Braziliense**. Ed.01651, Brasília, 19 out/1965. Caderno 01, p.2.

Tratava-se da entrada principal da cidade e isso exigia o nosso protesto. [...] mas os nossos argumentos de nada serviram. Era uma questão política – “lugar de arquiteto comunista é em Moscou”, disse o então Ministro da Aeronáutica – e lá se ergueu aquela coisa obsoleta, provinciana, como um exemplo dos tempos em que vivíamos.<sup>241</sup>

Esse contexto pode ser observado nas notícias veiculadas no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 1967. Na Edição de junho daquele ano, diversas personalidades, através de um abaixo-assinado, pediam que o projeto do aeroporto internacional de Brasília, desenhado pelo arquiteto, fosse respeitado<sup>242</sup>. Entre os assinantes, além de manifesto e assinatura de estudantes da UNB, encontram-se os nomes de João Figueiras Lima, Milton Ramos e Athos Bulcão.

Sobre o assunto, comenta Durand:

A Universidade de Brasília, constrangida pelos novos donos do poder, presenciou a renúncia de quase todos os seus professores, entre os quais Oscar Niemeyer. Para agravar, Niemeyer sofreu veto da Aeronáutica no projeto do aeroporto da nova capital, como forma de expressão da hostilidade que militares devotavam às suas declarações públicas de simpatia pelo PCB e sua causa.<sup>243</sup>

Importa a análise do autor sobre o fato de as represálias, por parte dos militares, dirigirem-se antes às posições políticas desses profissionais que à sua arquitetura propriamente dita<sup>244</sup>. E completa:

Brasília já era célebre no exterior e funcionava como capital fazia quatro anos. O conforto oferecido pelo urbanismo e pelos generosos apartamentos e mansões do Plano Piloto, à disposição dos chefes militares, altos funcionários, políticos e tecnocratas, estava afinal de contas conforme o que se queria.<sup>245</sup>

Dáí, na segunda reportagem do *Correio da Manhã*, de setembro de 1967, viria a público o reclame de Oscar Niemeyer acerca do seu retorno à UNB juntamente com todos os professores exonerados e reiterasse seu desgosto nas mudanças projetuais que o governo militar fizera no aeroporto. O arquiteto ainda aproveitou o espaço para reclamar do abandono imposto aos operários que trabalharam na construção de Brasília:

Manifestou sua profunda tristeza pelo abandono dos operários que construíram Brasília, obra que para ele foi concluída graças ao espírito de cooperação e abnegação da equipe. Lembrando que, pessoalmente, preferiu trabalhar na condição de funcionário, recebendo um salário mensal

<sup>241</sup> NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.45.

<sup>242</sup> ARQUITETOS com Niemeyer contra o provincianismo. **Correio da Manhã**. Ed.22752, Rio de Janeiro, 20 jun/1967. Caderno 1, p.9.

<sup>243</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.257.

<sup>244</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>245</sup> Ibidem, loc. cit.



de 30 mil cruzeiros antigos, a ser contratado como particular, evitando maiores despesas do Governo.<sup>246</sup>

Justifica-se assim que, durante o período mais duro da ditadura militar, entre 1968 e 1975, tanto o arquiteto quanto o próprio artista procurassem estar fora do Brasil. Oscar Niemeyer identifica o período como o momento no qual concretiza projetos no exterior: “[...] Apoiado por De Gaulle, Malraux, Boumedienne e Mondadori, comecei a levar para o Exterior um pouco da minha arquitetura. O prédio do PCF, em Paris, a sede Mondadori, em Milão, as universidades argelinas, etc”.<sup>247</sup>

Athos Bulcão, ainda que se declarasse apenas um simpatizante, era identificado entre aqueles que se opunham ao governo ditatorial e, respondendo sobre se sentira pressões em seu trabalho durante o governo militar, responde:

No período do Coronel Prates, eu senti muita. Tanto que o Oscar, sendo o ser humano incrível que é (além de todas as qualidades que tem, é muito solidário com os amigos), sentiu aquela pressão, me convidou e eu fiquei, de 1971 a 1973, fora do Brasil, trabalhando com ele na Argélia e na França. **Antes, era uma coisa impressionante. Eu ia para o serviço e não tinha nada para fazer. Então ficava aquela modorra. Até que eu fui para o Departamento de Edificações e fui chamado a fazer o relevo do Teatro Nacional.**<sup>248</sup>

Assim, desde sua demissão da UNB em 1965, até sua saída para o exterior no início da década de 1970, o artista indica a diminuição dos trabalhos que lhe foram designados dentro do órgão público pelo qual produzia suas obras. Após seus trabalhos para o Palácio Itamaraty em meados daquela década, o projeto do painel das empenas Norte e Sul do Teatro Nacional<sup>249</sup> surgiu como derradeiro e findou suas atividades mais ostensivas através daqueles órgãos. As obras do edifício também se estagnaram e seriam retomadas somente em meados da década seguinte.

Para o artista o período fora do Brasil também foi frutífero. É nessa viagem ao exterior que inicia seus trabalhos com máscaras. Respondendo a Carmem Moretzsohn sobre esse trabalho:

Eu acho que tenho um grilo qualquer neste campo. Acho que a minha relação com a minha mãe me inspirou. A idéia surgiu no último momento do

<sup>246</sup> NIEMEYER só volta à UB com todos os ex-professores. **Correio da Manhã**. Ed.22830, Rio de Janeiro, 07 set/1967, p.9.

<sup>247</sup> NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.46.

<sup>248</sup> BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.359. Grifo nosso.

<sup>249</sup> Em 1968 a obra do artista para o Teatro era noticiada no Correio Brasiliense. A reportagem tratava não apenas do painel como do próprio artista. O artigo pode ser lido em: ATHOS em 3 atos. **Correio Braziliense**. Ed.02668, Brasília, 28 ago/1968. Caderno 02, p.1.

filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, com o feto. E elas são fetos, elas estão trancadas dentro do útero, eu imagino que é uma indagação sobre a origem biológica. São pensamentos que eu faço, acho uma possibilidade. A intenção é fazer um objeto, brincar com a antropologia, com a origem física. Eu estava em Paris, em 1971, no Musée de l’Homme, vendo o museu de arqueologia, e fiquei pensando que aquilo eram escavações, que o material das peças era um estranhamento bonito. Pensei em fazer uma exposição com máscaras que parecessem feitas de matérias estranhas. A exposição chamava-se *É Tudo Falso*, uma brincadeira com a questão da obra de arte. A obra de arte é uma ilusão. [...] <sup>250</sup>

Em 1971 o artista realizou azulejos para o restaurante da sede do Partido Comunista Francês, em Paris, e azulejos para a residência Mondadori, em St. Jean de Cap-Ferrat, na França. Em 1973 para a sede da Editora Mondadori, em Milão, na Itália. Todos esses projetos saídos das mãos de Oscar Niemeyer.

Se os trabalhos através do órgão público arrefeceram, o período foi frutífero para as encomendas particulares no Brasil, o que pode ser constatado nos azulejos e relevos com datas entre 1971 e 1973, expostos no catálogo<sup>251</sup> *Athos Bulcão Intégration architecturale*, editado em 1974.

Os deslocamentos do artista entre o Brasil e o exterior também estão registrados em sua biografia<sup>252</sup>, onde consta que esteve na Europa de junho a dezembro de 1971 e de março a dezembro de 1973.

### 2.2.2 O concreto pré-fabricado como suporte e linguagem plástica

No texto *O Pré-fabricado e a Arquitetura*, Oscar Niemeyer (1986) tratou sobre as discussões que giraram em torno de sua chefia no CEPLAN. Termina o texto afirmando que as possibilidades plásticas do concreto pré-moldado são limitadas:

É claro que o pré-fabricado representa uma limitação e só deve ser aplicado quando problemas de economia e rapidez o reclamam. De outra forma seria fantasia desnecessária, um obstáculo à própria imaginação do arquiteto. <sup>253</sup>

O obstáculo a que se refere o arquiteto é a impossibilidade, apontada por ele no pré-fabricado, de se utilizar o concreto de forma escultural. Tal questão também pode ser apontada na fala de João Figueiras Lima quando rememora sua experiência no Leste Europeu:

<sup>250</sup> BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.359.

<sup>251</sup> PETIT, Jean (Maquette et couverture). **Athos Bulcão Intégration architecturale**. Genève/Suisse: Éditions Rousseau, 1974.

<sup>252</sup> FUNDATHOS (Org.). Dados Biográficos. In: **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. p.45.

<sup>253</sup> NIEMEYER, Oscar. O pré-fabricado e a arquitetura. In.: **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.44.

Fui discutir com um cara sobre pré-fabricação e ele disse um disparate enorme, porque ela só se justifica com economia de escala. Mas o russo tinha estado em Brasília e disse: o Palácio da Alvorada eu faria todo em pré-fabricado. Um absurdo completo. Se o Alvorada tivesse sido construído em pré-fabricado, descaracterizaria o próprio projeto, porque aquilo era uma escultura que o Oscar pensou em concreto, moldado no local.<sup>254</sup>

Observa-se que, para Oscar Niemeyer, a expressividade plástica do concreto estava diretamente vinculada à sua capacidade de produzir ao mesmo tempo estrutura e arquitetura. O que é diferente de uma arquitetura que surge como a solução interna de espaços fechados através da projeção de suas paredes, posteriormente tratadas e ornamentadas para o efeito arquitetônico.

Entretanto, se por um lado o concreto pré-moldado possibilitava uma racionalização da construção e apontava para possibilidades construtivas mais rápidas e em larga escala, a custos mais reduzidos, Oscar Niemeyer não desejava, nem precisava, se ater a ele. Por outro lado, João Figueiras Lima, desde sua mudança para Brasília, em 1957, precisava lidar diretamente com os problemas práticos do dia a dia no canteiro de obras. Na medida em que recebeu a tarefa de desenvolver os projetos de Oscar Niemeyer para o campus da UNB, foi levado continuamente a desenvolver uma arquitetura estreitamente vinculada ao material. A experiência com a pré-fabricação dos componentes estruturais permitiu àqueles arquitetos não apenas lançarem-se em novas possibilidades de experimentação plástica, mas a constituir, cada um, uma linguagem própria ao material e seu método de feitura. O arquiteto João Figueiras Lima, em especial, viria a desenvolver ao longo de sua vida, uma expressividade própria baseada no desenho de cada elemento estrutural. A riqueza desses desenhos para os componentes pode ser verificada em textos sobre sua obra na revista *Módulo*<sup>255</sup>. Em todas elas solicitou a colaboração de Athos Bulcão.

Deste arquiteto também se pode inferir que a própria arquitetura surgia da estrutura do edifício, uma vez que os componentes estruturais pré-fabricados

<sup>254</sup> LIMA, João Figueiras. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Figueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.53.

<sup>255</sup> LIMA, João Figueiras. **Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia; Igreja do Centro Administrativo da Bahia; Secretarias do Governo do Estado da Bahia – C.A.B.** In: Revista *Módulo*. n.40, set/1975, p.46-57.

LIMA, João Figueiras. **Residência J.S.N. em Brasília**. In: Revista *Módulo*. n.43, jun/1976, p.62-67.

LIMA, João Figueiras. **Planejamento Hospitalar; Hospital de Taguatinga**. In: Revista *Módulo*, n.45, abril/1977, p.42-55.

LIMA, João Figueiras. **Sede da Petrobrás**. Brasília-DF. In: Revista *Módulo*. n.52, dez/jan 1978/1979, p.66-75.

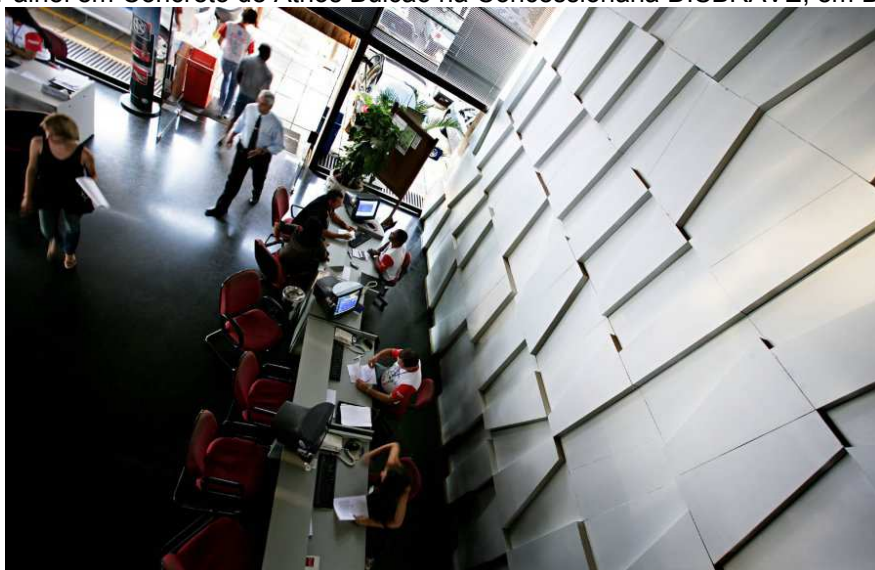
constituíam os próprios espaços internos e, ao mesmo tempo, a aparência externa do edifício.

Em entrevista dada por João Figueiras Lima, pode-se ler o seguinte comentário acerca da relação desse arquiteto com Athos Bulcão:

[...] Eu acompanhei todos os trabalhos do Athos, mesmo quando eram feitos para o Oscar. Ele sempre discutia comigo. **No caso do Teatro Nacional, por exemplo, Athos debateu comigo como poderia realizar os blocos de concreto.** No início, Oscar cogitou mesmo em fazer **incisões, curvas**, mas Athos propôs os **elementos em concreto**. Nós discutimos como os blocos poderiam ser executados antes de serem colocados nas empenas. [...]<sup>256</sup>

Consta no Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília (IPHAN, 2010), ser de 1965 o painel em placas de concreto para o edifício da DISBRAVE<sup>257</sup>, de autoria de João Figueiras Lima (figura 45). Pode-se observar, nesse painel, que foi constituído por unidades individuais, escultóricas, em concreto. Provavelmente a primeira experiência do tipo, tanto para o artista quanto para o arquiteto.

FIGURA 45: Painel em Concreto de Athos Bulcão na Concessionária DISBRAVE, em Brasília. 1965.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=165>. Acessado em 12/01/2018.

Assim, observa-se na obra de Athos Bulcão acentuar-se o trabalho de volumetria escultórica a partir de sua docência, e de seu contato com as experiências desses arquitetos junto ao concreto pré-moldado.

<sup>256</sup> LIMA, João Figueiras. **Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura. Entrevista concedida à Cláudia Estrela Porto.** In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. (Coord.). Athos Bulcão. p.34-41. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.40. Grifo nosso.

<sup>257</sup> A DISBRAVE é uma concessionária que iniciou suas atividades em Brasília comercializando carros da Volkswagen.

Se antes produziu desenho, pintura, fotomontagem, arte gráfica e azulejaria, após seus anos na UNB, viria a produzir muros escultóricos e baixos relevos. Também é de 1965, por exemplo, o projeto de muro escultórico em concreto para a escola classe 407 norte, de autoria de Milton Ramos. Posteriormente, a partir de 1985, juntamente com João Figueiras Lima, o artista viria a produzir outros muros escultóricos para a Rede Sara Kubitschek de Hospitais.

Aponte-se que, desde meados da década de 1960, Milton Ramos vinha trabalhando na finalização dos projetos executivos e acompanhando as obras do Palácio Itamaraty, de autoria de Oscar Niemeyer. Esse edifício também recebeu inúmeras obras de Athos Bulcão. Esse arquiteto viria, ainda, finalizar o projeto executivo e acompanhar as obras do Teatro Nacional a partir de meados da década de 1970.

Nas palavras de Furtado (2017), estagiário no projeto e obra do Palácio Itamaraty e, posteriormente, arquiteto júnior na finalização do projeto e obra do Teatro, o artista sempre discutia com os arquitetos as possibilidades executivas de seu trabalho:

Com o Athos ele (Milton Ramos) tinha essa delicadeza de ver o trabalho, dava opinião também. O Athos respeitava muito porque o Milton tinha realmente muito conhecimento de construção, de obra. Aí dizia do painel como é que podia ficar aqueles trabalhos em granito e mármore com profundidade, como é que faz aquele corte, como é que ele executa, se é um mármore colado no outro, se você tem uma chapa por trás outra pela frente, [...] como é que você vai botar grampo de fixação num material pesado, numa fachada, a execução, essa discussão tinha [...].<sup>258</sup>

Portanto, para o Paineis das empenas norte e sul do Teatro Nacional de Brasília, é importante considerar dois aspectos na relação arte-arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para esse edifício: o primeiro diz respeito ao encargo de Oscar Niemeyer que, além de oferecer ao artista o objeto arquitetônico com o qual deveria trabalhar (forma volumétrica, escala e paisagem), veio acompanhado da solicitação plástica pesado/leve. O segundo aspecto diz respeito às diretrizes que o artista deu ao trabalho. Parte delas por certo, como o jogo claro-escuro/cheio-vazio para os longos panos de paredes, por exemplo, já haviam sido desenvolvidas por ele na azulejaria desenhada para o arquiteto. Outras surgiram da experiência do artista dentro da Universidade de Brasília, no estudo das relações entre volume, luz e sombra, produzido para as suas aulas.

---

<sup>258</sup> FURTADO, Aleixo. Entrevista concedida a Luciana F. de M. Adam. Brasília: Jun/2017. s/p.

Juntam-se ao fato as novas relações travadas dentro da UNB, especialmente aquela entre o artista e o arquiteto João Figueiras Lima. As produções de concreto pré-fabricado e argamassas puderam abrir a Athos Bulcão um novo campo de exploração artística. A parceria dele com esse arquiteto se estreitou cada vez mais ao longo dos anos, vindo, na década de 1980, a culminar nos trabalhos do artista para os edifícios hospitalares da Rede Sarah Kubitschek<sup>259</sup>.

O momento de produção do painel para as empenas norte e sul do Teatro Nacional é especial ao longo do trabalho de Athos Bulcão, pois se observa concomitantemente a atuação do artista junto a Oscar Niemeyer e João Figueiras Lima. A diretriz perseguida é a realização material da solução formal encontrada pelo artista.

Dentro da obra arquitetônica de Oscar Niemeyer, o trabalho de Athos Bulcão não surgiu mais com elementos pré-fabricados em concreto, mas se manteve na azulejaria, painéis e baixos-relevos em pedra, painéis acústicos em madeira e painéis/muros divisórios em madeira laqueada.

Os baixos-relevos também foram explorados pelo artista e Oscar Niemeyer em concreto moldado *in loco* (figuras 46A e 46B), mas com aquelas “incisões” e “curvas” a que João Figueiras Lima se referiu quando do entendimento que tiveram para a execução do Painel das empenas do Teatro.

---

<sup>259</sup> A Rede Sara Kubitschek de Hospitais é voltada à neuroreabilitação. Surgiu como uma sociedade civil de utilidade pública, criada no governo de Juscelino Kubitschek em 1956. O primeiro centro de reabilitação entrou em atividade no Distrito Federal em 1960. A história da instituição está no site oficial da Rede, disponível em: <<http://www.sarah.br/>>, acessado em 26/01/2018. Os projetos arquitetônicos dos hospitais foram desenvolvidos por João Figueiras Lima em componentes pré-fabricados. O mobiliário hospitalar também envolveu as atividades do arquiteto junto a Aloysio Campos da Paz, ortopedista responsável pelo desenvolvimento da Rede de Hospitais. Sobre o assunto, e após fazer uma cirurgia, comenta o arquiteto: “Depois, quando me examinaram no Sarah, a médica me deitou e com a maior naturalidade girou a maca para me observar do outro lado, comentando a eficiência dela, por permitir ver o paciente de ambos os lados. Acabou soltando uma gargalhada ao se dar conta de que havia sido desenhada por mim. Se não houvesse esse movimento da maca, aquele espaço de exame teria de ser pelo menos 30% maior.

Os equipamentos têm de estar integrados à ideia do espaço. Não se pode conceber um espaço para depois completá-lo com equipamentos; ao contrário, é preciso conceber um espaço em que os equipamentos façam parte dele.” (LIMA, 2004, p.74). Quanto ao seu pensamento sobre forma e função, e quanto à participação de Athos Bulcão nesses projetos hospitalares, escreve: “Passamos a pensar a funcionalidade como uma palavra mais abrangente: é funcionalidade criar ambientes em que o paciente esteja à vontade, que possibilitem sua cura psíquica. Porque a beleza pode não alimentar a barriga, mas alimenta o espírito. É por isso que acho que beleza é função.

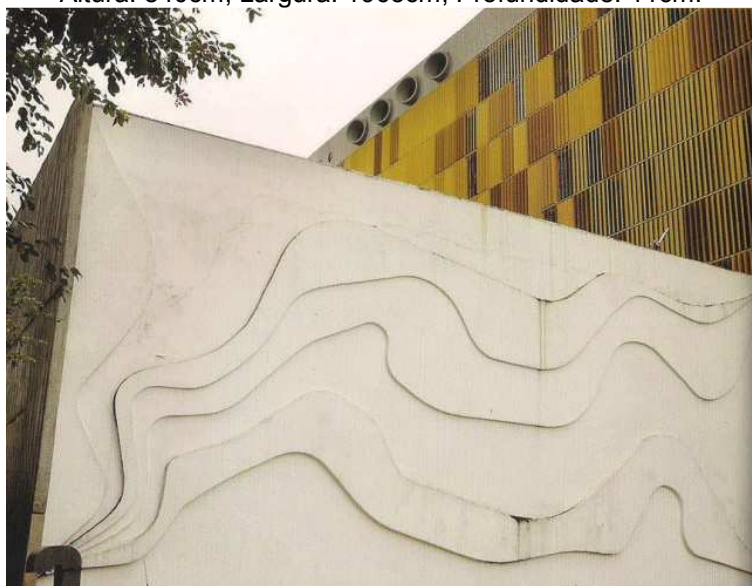
Os painéis e equipamentos criados por Athos Bulcão, presentes nos hospitais da rede, confirmam essa filosofia. São usados como uma contribuição integrada à arquitetura do local. Sempre vi o trabalho de Athos assim. Nós sempre trabalhamos juntos desde a fase de projeto, da mesma forma que ele fez com Oscar. É um trabalho de integração. Não é um trabalho em que se pendura o quadro depois de a obra estar realizada. Os painéis de Athos fazem parte do ambiente. O paciente vai se sentir valorizado, mais respeitado, quando convive com uma obra de arte.” (LIMA, 2004, p.51).

FIGURA 46A: Painel em concreto e chapas metálicas, pintado em vermelho, no edifício DENASA, em Brasília. 1975. Altura: 480cm; Largura: 1502cm; Profundidade: 10cm.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 07/06/2017.

FIGURA 46B: Painel em concreto, pintado em branco, no Espaço Cultural Anatel, em Brasília. 1978. Altura: 840cm; Largura: 1963cm; Profundidade: 11cm.



FOTOGRAFIA: autor não identificado.

FONTE: Imagem constante no Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília - IPHAN, 2010, p.18.

A partir de meados da década de 1970, o Teatro Nacional de Brasília teve finalmente concluídos seus projetos executivos. Suas obras se estenderam até o início da década de 1980. O trabalho ficou a cargo do escritório do arquiteto Milton Ramos, sob a consultoria de Oscar Niemeyer. As obras de Athos Bulcão viriam, então, adentrar o interior do edifício.



### As escolhas formais de Athos Bulcão e os rastros de suas diretrizes

Importa fazer aqui uma digressão e considerar a presença de Athos Bulcão no meio artístico carioca da década de 1950. Pois, ainda que permanecesse junto a seus pares das décadas anteriores, através das fontes de jornais exploradas no capítulo 1, é possível identificar sua presença na exposição do *Grupo Espaço* e circulando entre artistas que integraram o *Grupo Frente*, como foi visto acerca do *Grupo Tajiri*.<sup>260</sup>

Nessas fontes, tanto a presença de Alfredo Ceschiatti quanto de Roberto Burle Marx parecem indicar que, ainda que a circulação no interior dos grupos na década de 1950, como sugerido por Bueno (1994/1995)<sup>261</sup>, fosse a chave para as produções dos novos artistas, o conjunto daqueles artistas e arquitetos das gerações de 1930 e 1940<sup>262</sup> circularam pacificamente entre a geração que recebeu o adjetivo de “vanguarda brasileira”, ao menos após terem se arrefecido as disputas entre realistas e não-figurativos do início da década de 1950.

A colocação de Durand (1989) acerca do posicionamento de Di Cavalcante e Oscar Niemeyer também ajuda no entendimento da questão<sup>263</sup>. Noutra medida, a consideração da presença de Athos Bulcão numa exposição como a do *Grupo Espaço*, identificado como um grupo de linguagens não figurativas envolvido com a integração das artes<sup>264</sup>, permite traçar um paralelo em seu trabalho com as linguagens não figurativas disseminadas pelos concretistas e, posteriormente, neoconcretistas.

Pondere-se, imaginar o *Grupo Tajiri* trabalhando com uma diversidade de artistas, e suas múltiplas posturas, pode apontar algo sobre a possibilidade de aceitação entre os grupos cariocas, assim como a de novas permutas (*troc*s) entre eles.

Importante pontuar que Sérgio Camargo, identificado como um artista latino-americano independente, por Ronaldo Brito (2002)<sup>265</sup>, já expunha no Salão Nacional

<sup>260</sup> Ver as seguintes notas deste trabalho: 171, 172 e 173.

<sup>261</sup> BUENO, 1994/1995, op. cit. (notas 133 e 134), p.268 e 279.

<sup>262</sup> BUENO, 1994/1995, op. cit. (notas 85 e 87), p.269 e 279.

<sup>263</sup> DURAND, 1989, op. cit. (nota 146), p.140-141.

<sup>264</sup> ROY, 2013, op. cit. (nota 175).

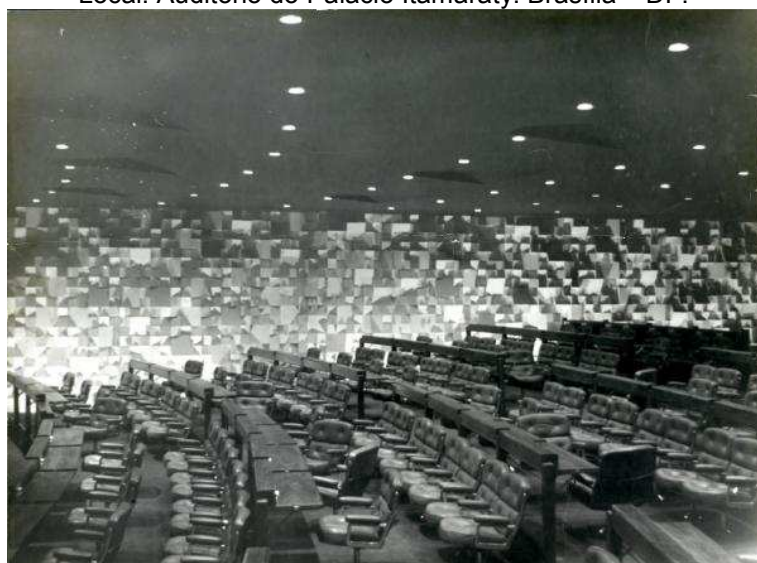
<sup>265</sup> BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 112p. Série espaços da Arte brasileira. p.77.

de Arte Moderna<sup>266</sup> do Rio de Janeiro em 1954. O autor ainda localiza o trabalho desse artista, posteriormente, atuando no limite das tradições construtivistas.

É justamente o nome de Sérgio Camargo que aparece junto a Athos Bulcão na produção de relevos para o Palácio Itamarati. O curador Paulo Sérgio Duarte<sup>267</sup> afirma que os relevos parietais já eram produzidos em larga escala na Europa em fins da década de 1960 e durante a década de 1970. Falando do contato que teve, naquele período com o artista, na Europa, comenta:

Havia relevo por toda parte. Mas o que faz o relevo do Sérgio único, eu penso sobretudo naqueles cilindros cortados, de madeira, é a idéia do coletivo de indivíduos em conflito e tensão permanente. Porque aquilo não há relachado, não há frouxo, não há largado no espaço. Aí a conjunção da ordem com a desordem é feita simultaneamente. Ou seja, a desordem existe para dar ordem àquele coletivo de elementos, de indivíduos. Eu não falo em módulo, eu falo em indivíduo e coletivo de indivíduos. Que são os elementos que constituem o relevo dele.<sup>268</sup>

FIGURA 47A: Muro escultórico de Sérgio Camargo (1965-1966). Dimensões: 4,45m x 26m. Local: Auditório do Palácio Itamaraty. Brasília – DF.



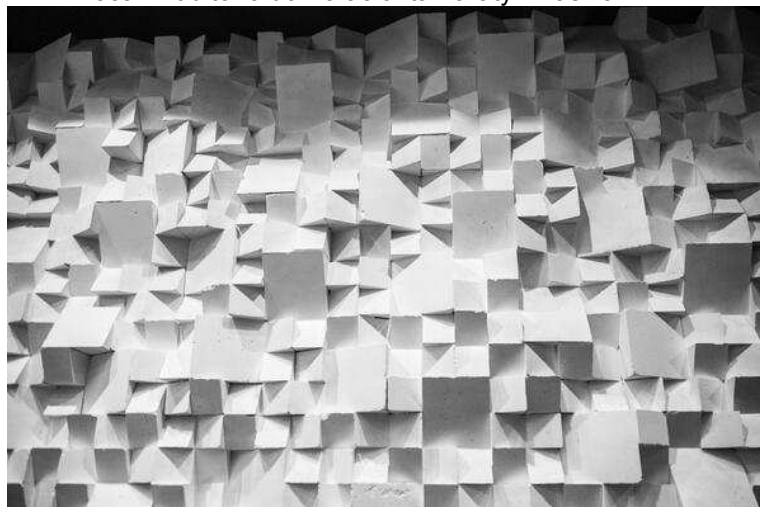
FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site do Instituto de Arte Contemporânea. Disponível em: <http://www.iacbrasil.org.br/logradouro-artista/18>. Acessado em: 12/01/2018

<sup>266</sup> Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: Sérgio Camargo.

<sup>267</sup> Vídeo Paulo Sérgio Duarte – Sérgio Camargo: Luz e Matéria (2015). [S.l.]: Ancine/Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7gb42QO1yM>, acessado em 09/01/2018. Ver também o vídeo Curadores – Sérgio Camargo: Luz e Matéria (2015). [S.l.]: Ancine/Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqOdTI4mJnI>, acessado em 09/01/2018.

<sup>268</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista. In: Sérgio Camargo: Luz e Matéria. [S.l.]: Ancine/Itaú Cultural: 2015. Vídeo da exposição homônima, 28 nov/2015 – 09 fev/2016. 3'30"– 4'40".

FIGURA 47B: Muro escultórico de Sérgio Camargo (1965-1966). Detalhe.  
Local: Auditório do Palácio Itamaraty. Brasília – DF.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: TWITTER do Palácio Itamaraty  
Disponível em: <https://twitter.com/Diplomacy140/status/453989582338809858>. Acessado em 12/01/2018.

No Palácio Itamarati, o artista cria um muro estrutural com seus relevos. A obra encontra-se no auditório. O ponto de encontro entre o trabalho de Sérgio Camargo e o de Athos Bulcão é o jogo de luz e sombra através de volumes, entretanto a pesquisa que envolve o trabalho do primeiro, como pode ser observado, nas palavras de Paulo Sérgio Duarte, é diferente dos pontos em que o segundo se apóia. Mas, se por um lado, o painel de Athos Bulcão apresenta similaridade formal com o trabalho desse artista (enquanto jogo de luz e sombra), por outro, evidencia uma intenção, ou uma relação circunstancial<sup>269</sup>, diferente dos seus pressupostos.

O ponto de partida do artista para tratar o não figurativo difere das diretrizes sobre as quais se pautaram aqueles outros artistas da década de 1950 e, posteriormente, ao longo da década de 1960. Apóia-se, antes, sobre a demonstração de movimento ancorado sobre um objeto arquitetônico, existindo por ele e através dele, tendo um fim específico: atender à solicitação formal que Oscar Niemeyer lhe fez.

<sup>269</sup> BAXANDALL, 2006, op. cit.(nota 6), p.80.

### **3 CINCO PAINÉIS PARA OS SENTIDOS**

A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também – o espectador que cria – participei.

Sergei Eisenstein (1898 – 1948)

### 3.1 AS OBRAS DE FINALIZAÇÃO DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA (1975 – 1981)

Segundo o trabalho de Soares (2013), em 1975 o governo do Distrito Federal retoma as obras do Teatro Nacional<sup>270</sup>, contactando Oscar Niemeyer e sugerindo o escritório do arquiteto Milton Ramos, em Brasília, para a finalização dos projetos executivos do Teatro:

Naquela época, o escritório do arquiteto contava, além dele mesmo, com o arquiteto Aleixo Anderson Furtado e com um desenhista. Aleixo Furtado já tinha participado do desenvolvimento e detalhamento do projeto de arquitetura do Palácio do Itamaraty, incluindo o edifício anexo, e ainda participaria, por meio do escritório do Milton Ramos, entre outros projetos, da reforma do Cine Brasília.<sup>271</sup>

É essa a equipe de arquitetos que fez os desenhos de levantamento do arcabouço do Teatro, as propostas projetuais submetidas a Oscar Niemeyer e a coordenação dos demais projetos complementares, como o de acústica, de Igor Sresnewsky, por exemplo.

Quanto às obras de arte, além daquelas produzidas por Athos Bulcão nesse período, interessa observar a presença de duas esculturas: *O pássaro*, de Marianne Peretti; e *A acrobata*, de Alfredo Ceschiatti. Ambas foram instaladas entre os jardins que se constituíram sob a esquadria de vidro e o *foyer* da Sala Villa-Lobos:

[...] Ceschiatti, escultor, desenhista e professor, foi o responsável pelo baixo-relevo do batistério da Igreja de São Francisco de Assis (1944), na Pampulha, em Belo Horizonte, por encomenda de Oscar Niemeyer. Colaborou com o arquiteto em outras obras de Brasília: como o Palácio da Alvorada (1957), a Catedral (1958), o Palácio Itamaraty (1962). Marianne Peretti também foi colaboradora frequente e, além da escultura no *foyer* da Sala Villa-Lobos, assina vitrais em prédios como o Memorial JK (1980), Panteão da Liberdade (1985) e Catedral (reforma de 1987).<sup>272</sup>

Essas esculturas ligam-se ainda àquele discurso de integração das artes, proferido por Lúcio Costa na década de 1930, uma vez que, enquanto esculturas são autônomas e independentes do edifício. Vinculam-se a este enquanto temas (música – pássaro; e artes do espetáculo – acrobata) e sua disposição física no projeto, conforme sua visualidade em relação ao conjunto.

Os Painéis de Athos Bulcão foram instalados nas paredes dos dois *foyers*, nas das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, e na do terraço. Extravassam o discurso

<sup>270</sup> SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.186.

<sup>271</sup> Ibidem, p.188.

<sup>272</sup> Ibidem, p.200.

de integração de Lúcio Costa, mantendo sua dependência em relação ao edifício, e existindo justamente por causa do prédio.

O desenvolvimento do projeto dos painéis para *foyers* e terraço, entre 1976 e 1978, é um caso importante. O do *foyer* da Sala Villa-Lobos, em 1976, recebeu duas propostas (dois desenhos em azulejaria), sendo realizada uma terceira (em pedra) em 1978. O projeto para o *foyer* da Sala Martins Penas, de 1976, em pedra, não foi realizado à época, vindo a ser realizada uma azulejaria projetada em 1978.

Como se verá, as duas primeiras propostas azulejares para o *foyer* da Sala Villa-Lobos, como anotações prévias no sentido a que se referiu Agamben, demonstram semelhanças formais com os painéis instalados no *foyer* da Sala Martins Pena, em 1978, e no terraço do edifício, em 1976.

### 3.1.1 Oscar Niemeyer e o espaço arquitetural

Para Oscar Niemeyer, interior e exterior dos edifícios deveriam representar a mesma ideia formal. A configuração interior deveria transparecer na constituição formal externa do prédio:

Mas o espaço arquitetural interior tem de se harmonizar com o exterior dos edifícios. Citamos alguns exemplos: no Teatro Nacional de Brasília, o cálculo de acústica previa um teto baixo na sala de espetáculos. Não aceitamos a sugestão. Queríamos dar à sala um volume maior e fazê-lo correspondente à forma exterior do teatro. No monumento à Revolução Argelina, em Argel, tinham previsto um teto baixo no museu nele localizado. A idéia nos espantou e retiramos o teto projetado, deixando o espaço livre, imenso, misterioso como devia ser.<sup>273</sup>

Na retomada dos projetos para o Teatro Nacional, em 1975, Soares (2013) aponta o momento como de reinvenção, por parte da equipe, do projeto original. Aproveitando a estrutura, aspectos formais do edifício foram reestabelecidos<sup>274</sup>. De especial importância foi o fechamento dos jardins das fachadas leste e oeste, que davam acesso aos *foyers* das Salas Villa-Lobos e Martins Pena.

No projeto original, havia fechamento com esquadrias de vidro verticais, mantendo os jardins externos ao edifício (figura 48 e figura 28). Surge nesse momento de reformulação do edifício, a proposta, por parte do arquiteto Aleixo Furtado, de se retirar a esquadria vertical e se acrescentar o vidro nas próprias vigas

<sup>273</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.17-18.

<sup>274</sup> SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.190.



inclinadas (figura 50), produzindo um fechamento, translúcido, incorporando o jardim dentro do edifício.

A maquete da volumetria externa do Teatro, com as inclinações e com todas as vigas em diagonal, tinha cerca de 40x80 cm de base, e uns 25 cm de altura, o que permitia a colocação de vários detalhes construtivos. Propusemos eliminar as marquises curvas de concreto tipo pestanas que existiam entre as vigas da fachada, na altura da cobertura do térreo, as quais, no nosso entendimento descaracterizavam a forma mais pura da pirâmide. Nesta maquete eu propus a colocação dos painéis de esquadrias sobrepostas de aço com grandes placas de vidros laminados e temperados, inovação para a época. Apresentei, de surpresa, nesta maquete, a proposta com as esquadrias sobrepostas de vidro cor bronze cobrindo as lajes inclinadas de concreto das fachadas, que antes eram pintadas de verde. Depois de algum tempo de posse dos desenhos, Niemeyer perguntou: “que esquadria que vocês colocaram aí?”. O Milton comentou que havia gostado e disse que aquela ideia havia sido minha. Oscar aceitou e aprovou de imediato a ideia, afirmando ser a melhor solução e que as pestanas deveriam mesmo ser retiradas pois não faziam parte do esboço original dele. Em seguida ele perguntou sobre o vidro e o Milton disse que já tinha pedido uma amostra para a empresa Santa Marina. Oscar falou então que eu diminuísse as aberturas horizontais entre as esquadrias e as inclinasse mais, para que se apresentassem visualmente como grandes painéis de vidro escuro inclinados nas fachadas, entre as grandes vigas de concreto aparente de cor cinza. Para mim foi um salto nas nuvens e uma satisfação pessoal indescritível para um jovem arquiteto determinado a aprender com aquelas feras.<sup>275</sup>

FIGURA 48: Teatro Nacional em obras, 1960 – Fechamento entre vigas com placas de concreto; Fachada Oeste configurada para receber a esquadria vertical.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

<sup>275</sup> FURTADO, Aleixo Anderson. Depoimento. In. SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.315.

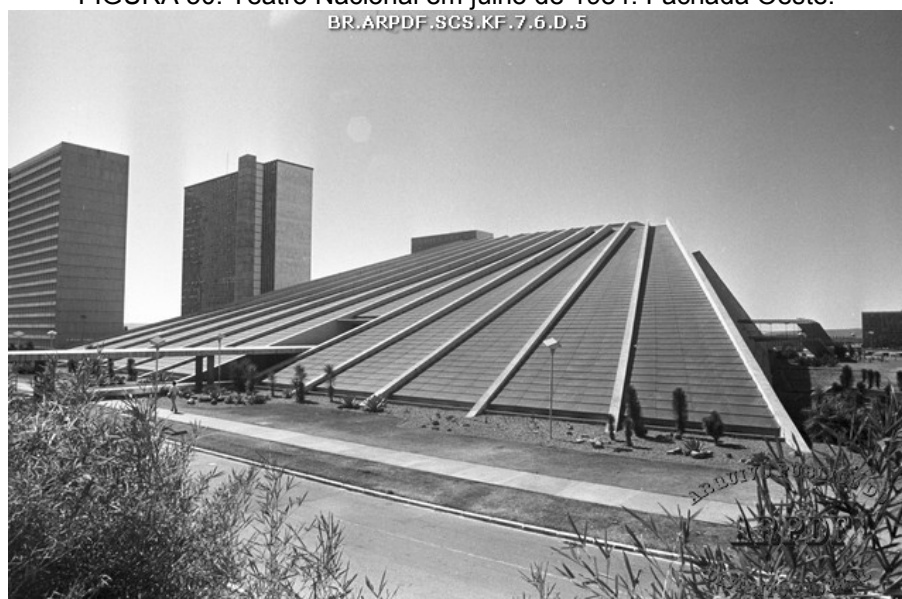
FIGURA 49: Teatro Nacional: Empena Sul e Fachada Oeste em fevereiro de 1967. Na Fachada Oeste pode-se observar a presença da esquadria vertical.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 50: Teatro Nacional em julho de 1984: Fachada Oeste.

BR.ARP.DF.SCS.KF.7.6.D.5



Fotografia: Luiz Lemos. Fonte: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal.

Essa nova configuração denota uma prática coerente com o pressuposto corbusiano, segundo o qual objeto edifício e objeto natureza devem ser indissociados, uma vez que a natureza envolvente do edifício adentra o objeto arquitetônico. A translucidez de seu fechamento provoca, por fim, uma linha tênue entre a sensação de estar dentro ou fora de um espaço edificado (figura 51).

Ao analisar os pressupostos que orientavam o arquiteto francês, Argan (1992) demonstra que o espaço corbusiano denota as raízes cubistas de seu pensamento, por tratar objetos, como os edifícios, em relação direta com a natureza circundante:

[...] não pode haver oposição entre objeto-edifício e objeto-natureza, entre coisa e espaço. [...] O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. Quando jovem, Le Corbusier foi pintor (com seu verdadeiro nome, Jeanneret, lança com Ozenfant o manifesto pró-cubista do *Purismo*): sua concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado, de fato deriva do Cubismo. Não é abstração nem formalismo: a construção ideal do espaço torna-se construção material do edifício. [...] os apartamentos não estratificados, e sim encaixados uns nos outros em múltiplos níveis; os jardins nas sacadas, a natureza que entra na construção: eis outras idéias que passaram de Le Corbusier para a construção civil corrente, mas que tinham sido deduzidas pelo arquiteto a partir da concepção cubista do espaço contínuo, plástico, praticável, de diversas direções e dimensões.<sup>276</sup>

FIGURA 51: Teatro Nacional – Jardim de acesso ao *foyer* da Sala Villa-Lobos.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2018.

<sup>276</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªReimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992. p.266.

FIGURA 52: Teatro Nacional – vista do *foyer* da Sala Villa-Lobos. Fotografia feita a partir do jardim de acesso àquele *foyer*.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. Data: 06/06/2017.

O espaço que se constituiu no Teatro Nacional ofereceu à equipe de arquitetos a possibilidade de maiores criações, como as jardineiras suspensas e volumetrias de acesso:

Com reforço estrutural projetamos jardineiras suspensas em balanço na ponta do mezanino, ampliando-o e rompendo com a linearidade original, dando uma graça com a vegetação implantada. Projetamos volumetrias criativas para escadas e rampas internas do *foyer* e fizemos os desenhos de todos os jardins internos. As espécies vegetais foram definidas pelo nosso paisagista maior, Roberto Burle Marx, também autor do paisagismo externo.<sup>277</sup>

Dessa forma, para Oscar Niemeyer as mudanças que foram propostas pela equipe de arquitetos ressoou coerente e, em última instância, dentro do pensamento corbusiano praticado à época.

Se a preocupação do arquiteto, na proposta final do edifício, era “que a forma externa constitui como que um invólucro dentro do qual se acomodam amplas áreas de trabalho [...]”<sup>278</sup>, o fechamento do jardim não descaracterizou o pensamento do arquiteto; ao contrário, harmonizou-se com ele, uma vez que o espaço interno do edifício continuava correspondendo ao volume formal externo: um tronco de pirâmide. Tanto que a imagem final do edifício tornou-se muito mais próxima ao seu *croquis* em corte, de 1960, demonstrado na figura 31B. O fato também pode ser observado comparando-se as figuras 28 e 50.

<sup>277</sup> FURTADO, Aleixo Anderson. Depoimento. In. SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2013. p.320.

<sup>278</sup> NIEMEYER & CALVO, 1960, op. cit.(nota 197), p.8.

Também importa pontuar que a mudança da esquadria vertical das fachadas leste e oeste, para esquadrias que acompanham a inclinação das vigas do edifício veio ao encontro daquelas formulações de Oscar Niemeyer, em 1966, quando da solicitação a Athos Bulcão para que produzisse um painel que conferisse leveza ao edifício. A mudança formal desse elemento arquitetônico aliou-se à concepção do volume de tronco de pirâmide que se desfaz no ar.

A proximidade ou distância dos elementos arquitetônicos também era trabalhada pelo arquiteto<sup>279</sup>, defendendo ser uma prática antiga, como um jogo de volumes. Alegou, porém, que na arquitetura contemporânea esses recursos receberiam peso na medida em que os volumes fossem adequados ao programa do edifício.

Nesse sentido, é interessante trazer as palavras de Athos Bulcão, quando se refere à experiência que teve junto ao arquiteto, quanto à visualidade que deveria dar aos elementos compositivos de seu trabalho:

Foi o Oscar que me orientou muito no começo nestes problemas de visualidade, de espaço, distância. Isso eu aprendi com ele. Ele falou uma vez que o Lúcio Costa tinha posto ele no caminho, nos trilhos, na maneira de desenhar. E foi o Oscar quem me botou nos trilhos nesta parte do pensamento de arquitetura.<sup>280</sup>

Em *A forma na arquitetura*, Oscar Niemeyer deixa bem claro que cabe ao próprio arquiteto a busca formal da arte na arquitetura. Assim, ainda que permaneça o discurso de integração implantado por Lúcio Costa na década de 1930, o arquiteto assume paulatinamente a questão artística para o próprio projeto arquitetônico:

Paul Valery dizia: “os caminhos da poesia e da música se cruzam”. Para mim, os caminhos da arquitetura, da escultura e da poesia se cruzam também. Aí nascem as obras de arte.<sup>281</sup>

Durand, recorrendo acerca da entrada do pensamento corbusiano no Brasil, contribui com esclarecimentos sobre as origens e o entendimento dessas palavras do arquiteto:

Finalmente o êxito de Le Corbusier em definir a “essência” da arquitetura na inefável emoção transcendente a qualquer racionalidade construtiva e/ou funcional autorizava a que se entendesse o projeto como momento por excelência de criação plástica.<sup>282</sup>

<sup>279</sup> NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986. p.19.

<sup>280</sup> BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida a Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p.357.

<sup>281</sup> NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013. p.13.

<sup>282</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989. p.152.

Dessa forma, fica esclarecido que o arquiteto francês já plantara, no trabalho de Oscar Niemeyer, as possibilidades para que o próprio arquiteto se posicionasse enquanto artista. Nesse sentido, onde se encaixariam as obras parietais de Athos Bulcão para o interior do edifício do Teatro Nacional? Uma vez que extravasam o discurso de Lúcio Costa, e se Oscar Niemeyer já considerava o próprio projeto arquitetônico como a obra de arte em si mesma?

Nas palavras do próprio Athos Bulcão, seu trabalho junto ao arquiteto pautava-se como um acompanhamento:

Me pareceu no desenvolvimento do meu trabalho que um dos aspectos principais desse trabalho de integração era procurar fazer em relação ao projeto uma espécie de, ...Às vezes eu me comparo com, vamos dizer, com prosa, minha prosa, eu vou comparar, ...mas ao Felini e Nino Rota, conheceu Felini? ...Os filmes dele? O Nino Rota fazia uma certa falta. Mas o que era importante era o filme, mas também a música era importante. Então durante algum tempo eu me sentia o Nino Rota e o Oscar Niemeyer era o Felini. Eu fazendo uma música de acompanhamento que precisava existir naquela obra.<sup>283</sup>

O filme é por si mesmo um gênero de arte que se articula com a composição formal de diversas artes, sendo a música uma delas. Nesse sentido, o artista parece pensar sua obra articulada a uma primeira, e para ela mesma.

Discorrendo sobre as conquistas do cinema nos seus primeiros cinquenta anos de atividades, Sergei Eisenstein, nos seus textos publicados em 1949 (2002), evocava aquilo que o cinema possuiria de específico, as obras que somente o cinema poderia criar com seus meios. E advogava: “Ainda não encontraram a solução definitiva para o problema da síntese das artes que tendem a uma fusão plena e orgânica no campo do cinema”.<sup>284</sup>

Consciente dessa posição da cena fílmica que herdara tanto da pintura clássica (aspectos perspectivais e espaciais) quanto dos movimentos de renovação das artes do início do século XX (a ideia de montagem, por exemplo), o cineasta antevia a necessidade de extravasar o pensamento cinematográfico do período. Sua escrita sobre a “partitura áudio-visual” demonstra como buscava incorporar as diversas artes ao cinema conforme a técnica assim o possibilitasse:

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente.

<sup>283</sup> BULCÃO, Athos. Entrevista. In: MARTINO, Malu de (Direção). **Athos Bulcão: uma trajetória plural**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. Audiovisual, 9'56". Arquivo da Fundação Athos Bulcão: 26'30" – 27'15".

<sup>284</sup> EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.11. (Publicado em 1949)

Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. Através da progressão da linha vertical, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra.

Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura áudio-visual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é um “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e vice-versa.<sup>285</sup>

Tratando da problemática da montagem, Fabris (2011)<sup>286</sup> demonstra como o termo “montagem” (segundo a autora, de *Monteur*, que designava o “montador” da indústria automobilística alemã) foi associado desde o início à cinematografia:

Por romper a unidade da narrativa e por buscar a criação de uma “imagem invisível” graças à “sucessão rápida, alternada, de imagens visíveis”, como acontece em *Outubro* (1928), no qual o tiro disparado pela arma do metralhador é produzido pela montagem (não pela filmagem), o cinema de Eisenstein é associado às fotomontagens de Heartfield, das quais seria um elemento deflagrador. [...] A partir de 1922, Berlim torna-se o eixo do intercâmbio cultural dos artistas soviéticos com o Ocidente, e nesse intercâmbio Willett e Kahn destacam o papel de Heartfield, Grosz e Hausmann, que teriam estimulado as pesquisas de Aleksandr Ródtchenko e El Lissitzky, como a ideia da “montagem de atrações”, que Eisenstein aplica ao teatro pouco antes de dedicar-se ao cinema.<sup>287</sup>

Essa passagem da autora também importa por demonstrar aquele intercâmbio de procedimentos artísticos entre as diversas artes praticadas no início do século XX e o cinema. De modo que, se os encargos vindos de Oscar Niemeyer pautavam-se sobre suas próprias criações arquitetônicas nascidas dos pressupostos corbusianos, as diretrizes de Athos Bulcão na constituição de seu trabalho foram forjadas naquelas permutas realizadas nos diversos campos sobre os quais a arte avançava ao longo do início do século XX.

Como será visto, o espaço arquitetural do primeiro se tornou, para o segundo, o campo de movimentação do corpo humano e, em última instância, da câmera ou de um olhar que se movimenta.

### 3.1.2 Os painéis de Athos Bulcão para os espaços do Teatro Nacional (1975 – 1978)

São cinco as obras de Athos Bulcão executadas para o interior do Teatro Nacional. Três delas correspondem a painéis murais e duas a painéis acústicos.

<sup>285</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.54. (Publicado em 1942)

<sup>286</sup> FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p.142.

<sup>287</sup> Ibidem, loc. cit.



Quanto às três primeiras, existem projetos datados de 1976, dos quais um executado e dois não executados; e dois projetos de 1978, executados. Quanto às duas outras obras há uma relação com os projetos de acústica das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, de autoria de Igor Sresnewsky.

Aqui nos interessa os aspectos anotativos dos projetos não executados e sua relação com aqueles que foram escolhidos para execução. Assim como Agamben propõe a abertura da obra de arte em suas anotações prévias e sua própria continuidade no tempo, após sua execução, também os projetos finais do artista continuam sendo exibidos. Aponte-se, ainda, para o fato de projetos de 1978, executados, possuírem diferenças em relação à proposta final do artista, a qual continua sendo exibida, ainda que diferente do painel existente no local.

Nesse sentido, o pensamento de Eisenstein encontra o de Agamben, uma vez que propõem os esboços como anotações mais vívidas e impregnadas da ideia original do que a obra em si mesma:

Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente.

Nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados*.

Por isso, ao abordar os clássicos, é útil examinarmos não apenas obras acabadas, mas também os esboços e notas em que os artistas esforçaram-se para gravar suas primeiras impressões vívidas e imediatas.

Por essa razão um esboço é freqüentemente mais vivo do que a tela acabada – [...].<sup>288</sup>

Logo, importa pontuar no trabalho de Eisenstein a demonstração que faz da formação, na mente do observador, e mesmo no processo de desenvolvimento de uma obra, daquela “imagem ausente”, ou seja, de uma imagem que se forma através da junção de elementos que, individualmente diferentes, carregam em potência o tema demonstrado.

É interessante observar, no escrito do cineasta, a utilização de um esboço (uma anotação escrita) de Leonardo da Vinci que nunca se concretizou como obra, mas que carregava, já em si mesmo, todos os elementos necessários ao processo compositivo do que se tornaria, algum dia, uma obra de arte:

Outro exemplo que citarei é bastante típico da cinematografia, não mais relacionado a um objeto individual, mas, em vez disso, a uma imagem de todo um fenômeno – formada, porém, exatamente do mesmo modo.

<sup>288</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.53. Grifos do autor.

É um exemplo notável de “roteiro de filmagem”. Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós. Não foi escrito como uma obra literária acabada, mas apenas como uma nota de um grande mestre que tentou colocar no papel, para si mesmo, sua visualização do Dilúvio.

O “roteiro de filmagem” a que me refiro são as notas de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. [...].<sup>289</sup>

No esboço escrito, exposto no livro de Eisenstein, Leonardo da Vinci descreve como deverá construir cada trecho de cena dessa pintura, utilizando-se de recursos expressivos como: “Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, [...]”; “E, nos campos inundados, a superfície da água estava quase que totalmente coalhada de mesas, camas, barcos e vários outros tipos de balsas improvisadas devido à necessidade e ao medo da morte.”; e adiante: “Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos [...]”, “Ai de mim! Quantos lamentos!”.<sup>290</sup>

A imagem do quadro que seria pintado surge ao longo da leitura dessa anotação do pintor. Sobre isso, Eisenstein comenta:

Esta descrição não foi concebida por seu autor como um poema ou ensaio literário. [...] Apesar disso, a descrição não é um caos, mas foi executada com elementos característicos das artes “temporais”, em vez de “espaciais”.

Sem analisar em detalhe a estrutura desse extraordinário “roteiro de filmagem”, devemos salientar porém, o fato de que a descrição segue um *movimento* bastante definido. Além disso, o *curso desse movimento* de modo algum é fortuito. O movimento segue uma ordem definida, e depois, na correspondente *ordem inversa*, volta aos fenômenos do início.<sup>291</sup>

Portanto, admitindo-se a obra de arte constituída pelos diversos esboços e escritos precedentes que, quando sobrepostos à obra acabada, são passíveis de provocarem o estranhamento e ruptura do tempo linear, no pensamento agambeniano<sup>292</sup>, e, ao mesmo tempo, exporem a potencialidade latente na obra *incompiuta*<sup>293</sup>, é que interessa a demonstração de Eisenstein sobre um esboço escrito de Leonardo da Vinci com todos os elementos necessários para a construção de uma obra cinematográfica. Também demonstra a sobreposição de formas e

<sup>289</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.25. Grifos do autor.

<sup>290</sup> Ibidem, p.25-27, passim.

<sup>291</sup> Ibidem, p.27, grifos do autor.

<sup>292</sup> AGAMBEN, op. cit. (notas 34 e 35), p.121-122.

<sup>293</sup> AGAMBEN, op. cit. (notas 27, 28 e 36), p.120, 123 e 125.

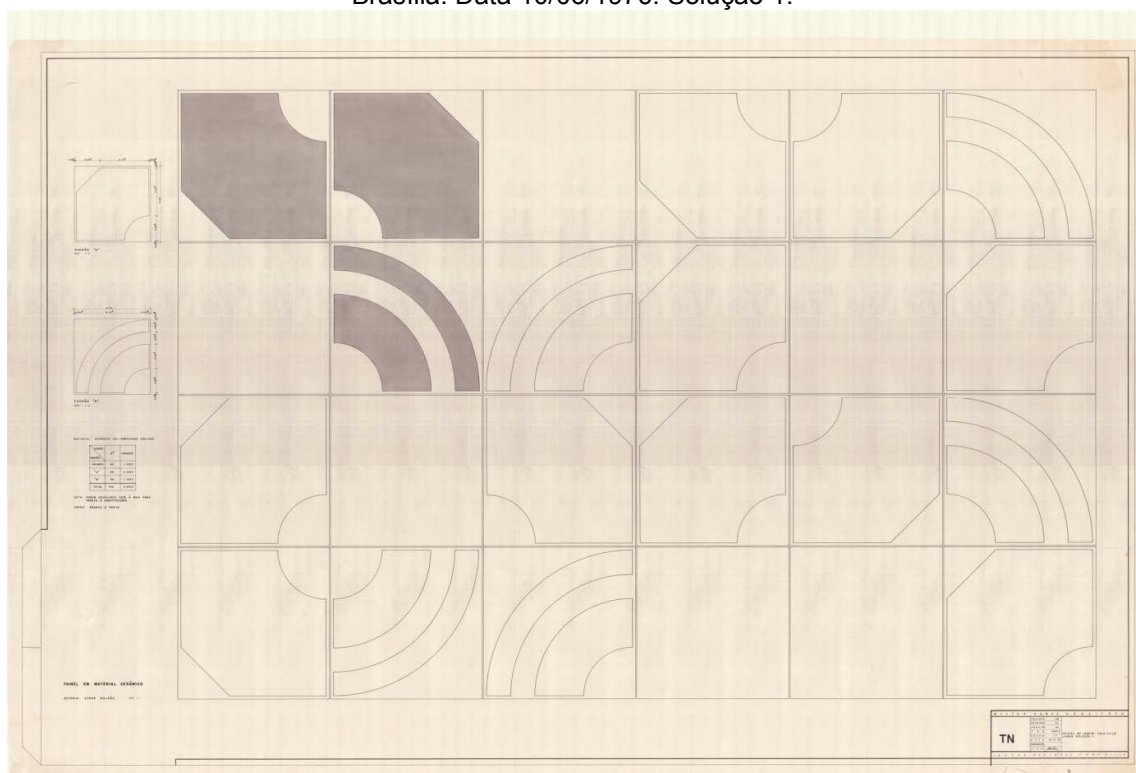
práticas artísticas, e a factualidade de que as obras de arte extravasam sua forma aceita como final e última.

## Azulejaria

Há, datados de 1976, três projetos para painéis murais em azulejaria. Dois deles correspondem a duas propostas para um mesmo painel, referente ao *foyer* da Sala Villa-Lobos. O terceiro refere-se ao painel para o terraço do edifício. Os dois primeiros não foram executados, o terceiro sim.

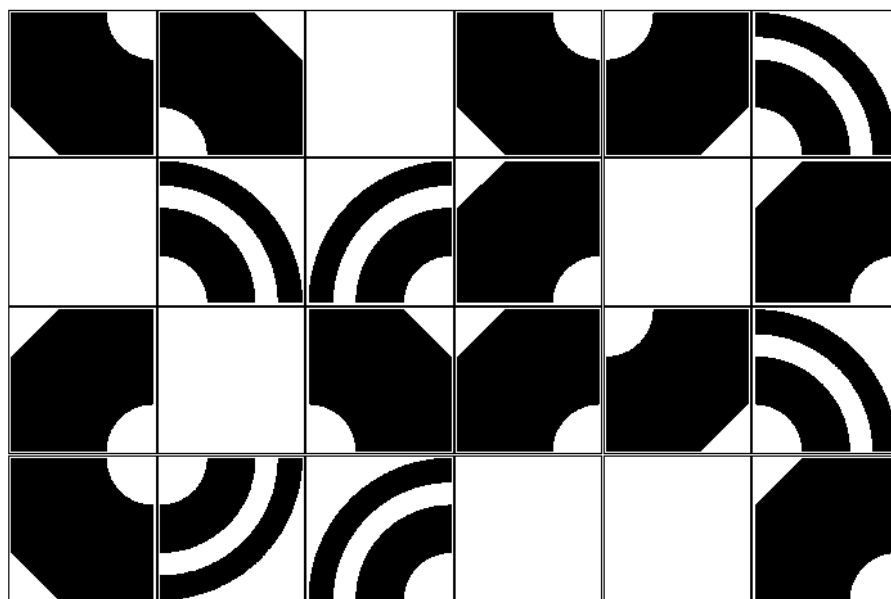
Entretanto interessa-nos a análise morfológica desses dois projetos não executados, pois indicam, visualmente, uma relação direta com o painel executado no terraço. As figuras 53 e 54 apresentam os dois primeiros projetos, as ideias 1 e 2 para o Painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos. As figuras 53A e 54A são as simulações das duas propostas na cor sugerida pelos projetos das figuras anteriores.

FIGURA 53: Projeto de Athos Bulcão para o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos. Teatro Nacional de Brasília. Data 10/06/1976. Solução 1.



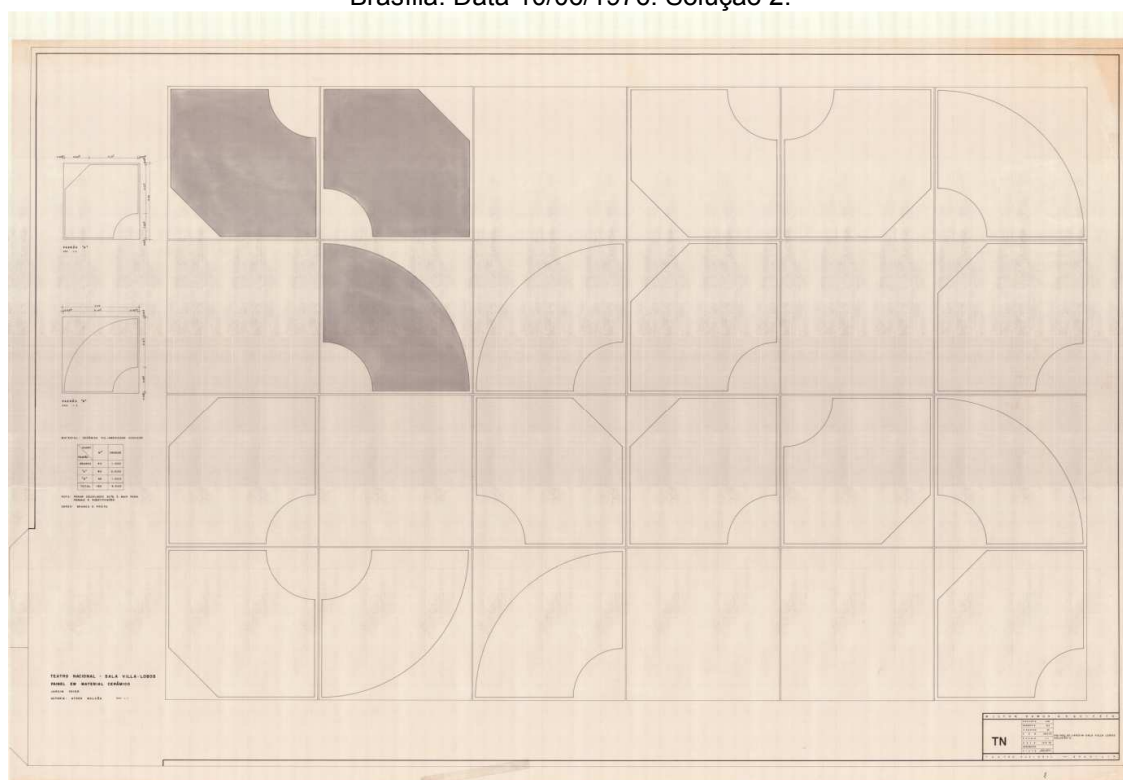
FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Ver Anexo 2 (projeto nº10) ao final deste trabalho.

FIGURA 53A: Simulação/Apresentação (em preto e branco), conforme informações da prancha, da *Solução 1* do painel de Athos Bulcão para o foyer da Sala Villa-Lobos.



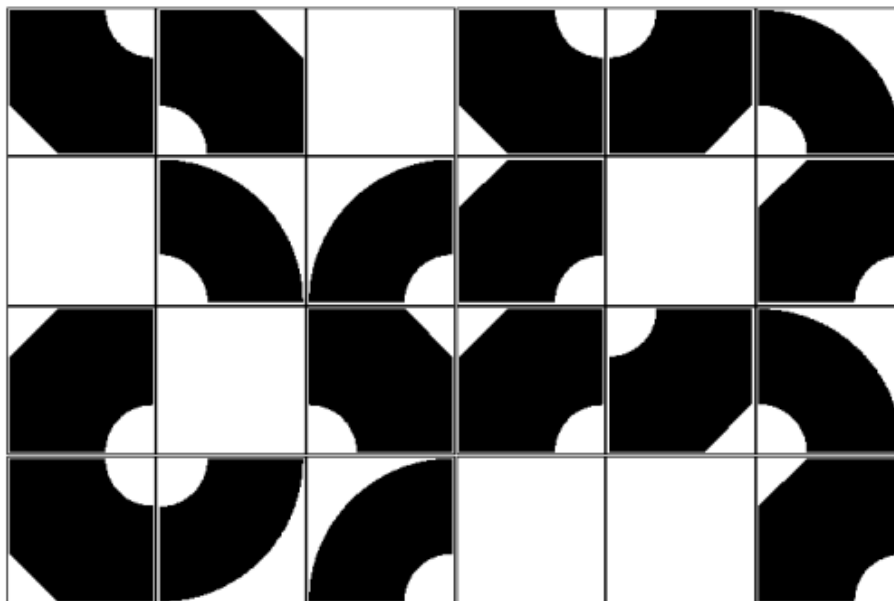
DESENHO: Luciana Fonseca

FIGURA 54: Projeto de Athos Bulcão para o painel do foyer da Sala Villa-Lobos. Teatro Nacional de Brasília. Data 10/06/1976. Solução 2.



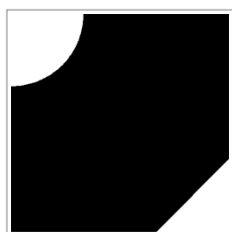
FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Ver Anexo 2 (projeto nº11) ao final deste trabalho.

FIGURA 54A: Simulação/Apresentação (em preto e branco), conforme informações da prancha, da *Solução 2* do painel de Athos Bulcão para o foyer da Sala Villa-Lobos.

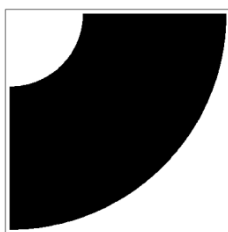


DESENHO: Luciana Fonseca

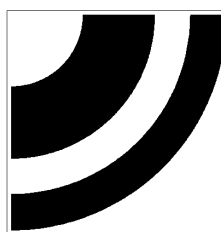
Observa-se, a partir destes projetos, a diretiva de criar três elementos chave, característicos: um elemento (preto) com direções tencionais para duas laterais, um achatamento numa extremidade e uma centralidade na outra (AZULEJO 1); outro elemento correspondente a  $\frac{1}{4}$  de circunferência, também colorido (preto) em mais da metade da superfície do azulejo, uma figura visivelmente construída a partir da primeira, com centro comum àquela (AZULEJO 2); por fim, um terceiro elemento construído a partir do segundo, rasgando a totalidade da cor (preto) e permitindo a presença do fundo branco do azulejo (AZULEJO 3):



AZULEJO 1



AZULEJO 2



AZULEJO 3



AZULEJO 4

A junção das formas nas duas propostas projetuais agrega um quarto elemento, pautado sobre um azulejo em sua própria cor branca (AZULEJO 4). É importante lembrar da experiência que o artista teve, em 1966, quando da primeira solicitação que Oscar Niemeyer lhe fizera para o painel das empenas norte e sul do

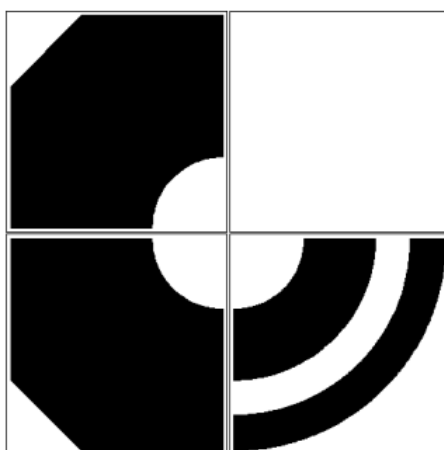
Teatro Nacional, pois a solução encontrada apareceu em diversos outros projetos do artista, posteriores a 1966:

[...] Ele veio aqui, disse: "Ó Athos, descubra um azulejo pra revestir o teatro, que eu tô pensando que aquilo deve ter uma espécie de leveza." E eu fiquei com muito tempo pra fazer o azulejo. **Aí eu tive pensando, esse azulejo me levou a usar um processo que, depois, eu uso quase sempre. Eu digo: "Eu vou botar uma parte de branco, é porque essa parte de branco e sem decoração, porque isso vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação."**<sup>294</sup>

Os dois projetos carregam, no lado inferior esquerdo da prancha, a configuração original da ideia do artista (demonstrado também nas Figuras 55A e 55B), a qual não volta a aparecer articulada no restante da prancha, mas fragmentada (figuras 53/53A e 54/54A).

FIGURA 55A: Conjunto de quatro azulejos da *Solução 1* para o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos.

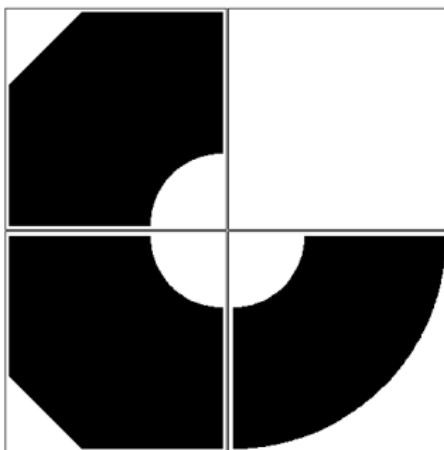
Junho de 1976.



DESENHO: Luciana Fonseca

FIGURA 55B: Conjunto de quatro azulejos da *Solução 2* para o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos.

Junho de 1976.



DESENHO: Luciana Fonseca

<sup>294</sup> BULCÃO, 1988, op. cit. (nota 217), p.12-13. Grifo nosso.

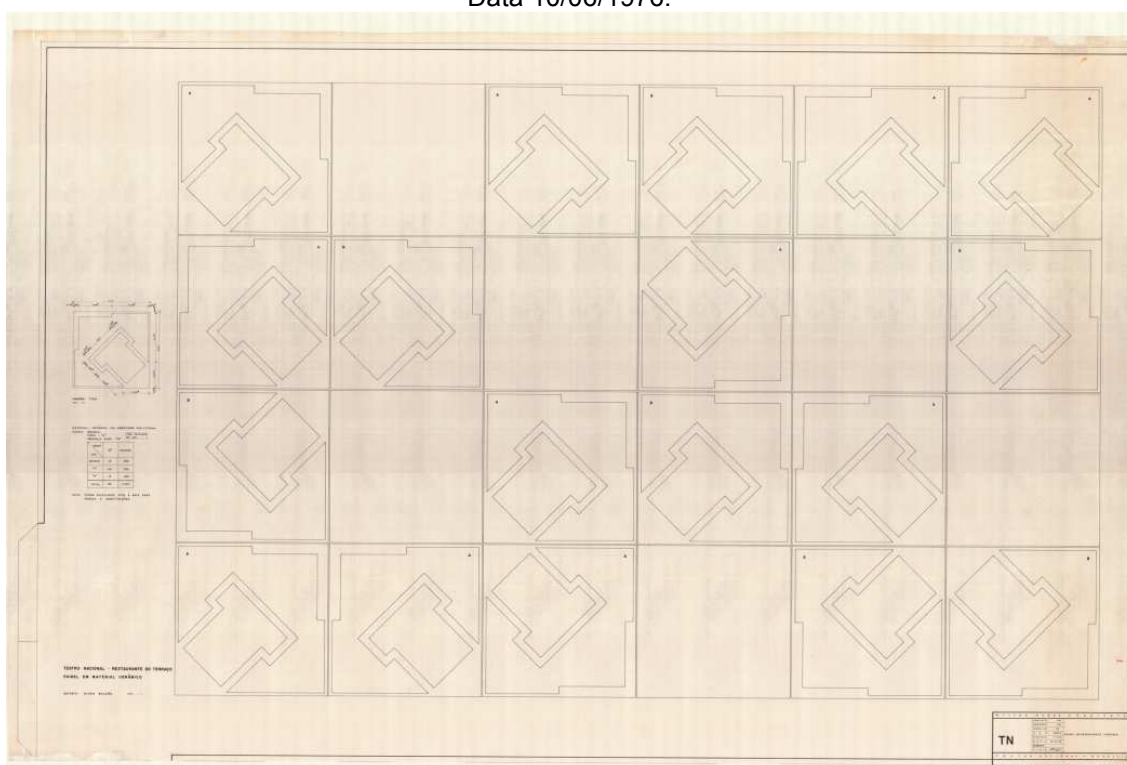
Como se verá, as formas apresentadas como *Soluções 1 e 2* para o painel do foyer da Sala Villa-Lobos deram origem ao painel do terraço ainda em 1976. Aponte-se também sua relação com o Painel, de 1978, projetado para o foyer da Sala Martins Pena.

Quanto à utilização de cores, em entrevista, no documentário *Fantasia Luminosas*, fala sobre a proporção em seu trabalho, através de sua utilização. Apontando 8 azulejos sobre uma mesa:

O quê que tá acontecendo aqui, tá sempre mudando, mas sempre guardando a mesma proporção. Três amarelos e um laranja, três amarelos e um laranja.<sup>295</sup>

Assim, o único projeto de 1976 realizado naquele ano foi o do terraço do edifício. Demonstra-se aqui como foi gerado a partir da mesma ideia contida nas soluções 1 e 2 para o painel do foyer da Sala Villa-Lobos. Observe-se sua prancha e a simulação de sua proposta nas figuras 56 e 56A.

FIGURA 56: Projeto de Athos Bulcão para o painel do Terraço. Teatro Nacional de Brasília. Data 10/06/1976.

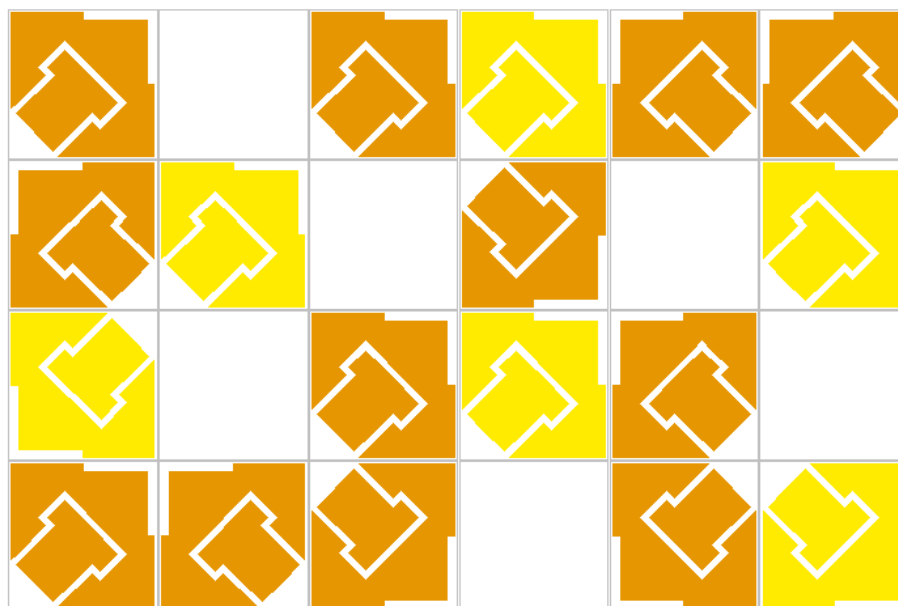


FONTE: Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Ver Anexo 2 (projeto nº12) ao final deste trabalho.

<sup>295</sup> BULCÃO, Athos. Entrevista. In. MORICONI, Sérgio (Direção). **Fantasia Luminosas: Athos**. Brasília: ASA Cinema & Vídeo, 1998. Audiovisual: 19'34". Arquivo da Fundação Athos Bulcão: 11'45" – 11'52".



FIGURA 56A: Simulação/Apresentação (ocre, amarelo ouro, branco), conforme informações da prancha, do Painel para o Terraço do Teatro Nacional.



DESENHO: Luciana Fonseca

Utilizando-se da prancha desse painel executado, notam-se as seguintes peças:



AZULEJO OCRE



AZULEJO OCRE



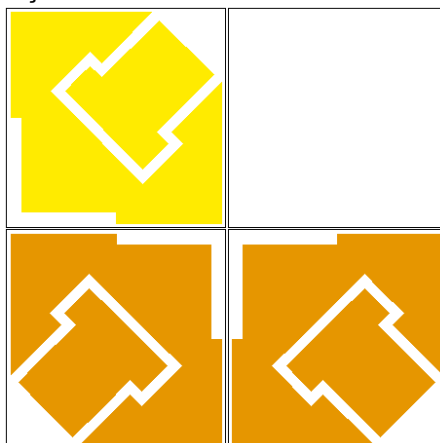
AZULEJO  
AMARELO-OURO



AZULEJO  
BRANCO

Sendo o conjunto de quatro azulejos demonstrado na figura 57:

FIGURA 57: Conjunto de quatro azulejos para o painel do Terraço do Teatro Nacional. Junho de 1976.



DESENHO: Luciana Fonseca

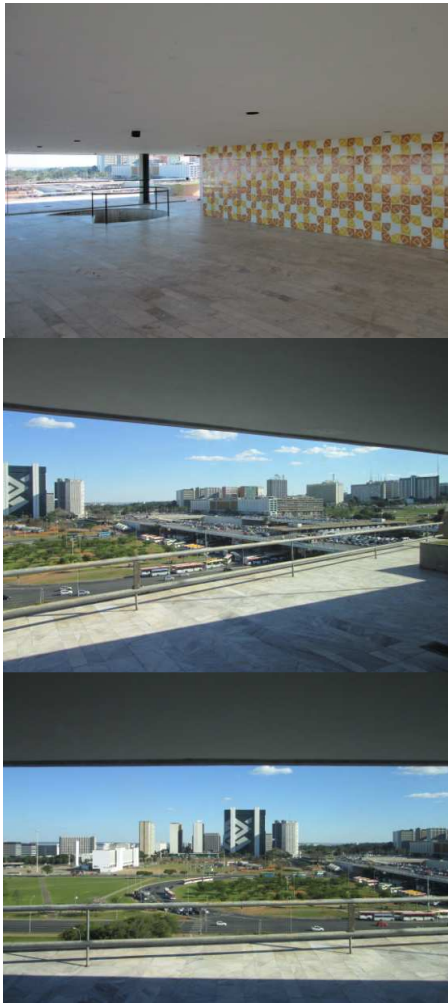
Sua familiaridade com as duas soluções para o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos (não executado) poder ser observado através da sobreposição de seu desenho com a peça que aparece duplicada (AZULEJO 1) no primeiro painel, visível também nas figuras 55A e 55B. Demonstra-se a proposição na figura 58.

FIGURA 58: Desenho – Esquema 04.



DESENHO: Luciana Fonseca.

FIGURA 59: Sequência de fotografias feitas do Eixo-Monumental a partir do Terraço do Teatro Nacional.



FOTOGRAFIAS: Luciana Fonseca.  
Data: 06/06/2017.

Como pode ser observado na figura 59, este painel se encontra na única parede de alvenaria do espaço, sendo rodeado por paredes de vidro, de onde se tem uma visão conjunta de todo o eixo monumental.

Assim que se adentra o espaço, através da escada, o painel é o único elemento parietal. A primeira sensação que causa é de que a parede se entorta, ondula, dança – trazendo a lembrança do pensamento de Didi-Huberman sobre a *apresentabilidade* da obra de arte. Mas o que causa tal sinestesia? Trata-se justamente do conjunto de azulejos.

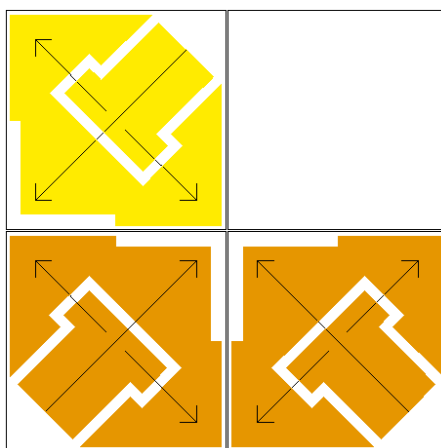
Individualmente as peças não denotam movimentação em seu próprio desenho. O que se observa são tensões visuais que, em seu conjunto, irão produzir o movimento total do painel (figuras 60 e 61). A visão do espectador apreende o conjunto em seu movimento, ou seja, na qualidade produzida pela união das peças (figuras 62 e 63).

FIGURA 60: Desenho – Esquema 05.



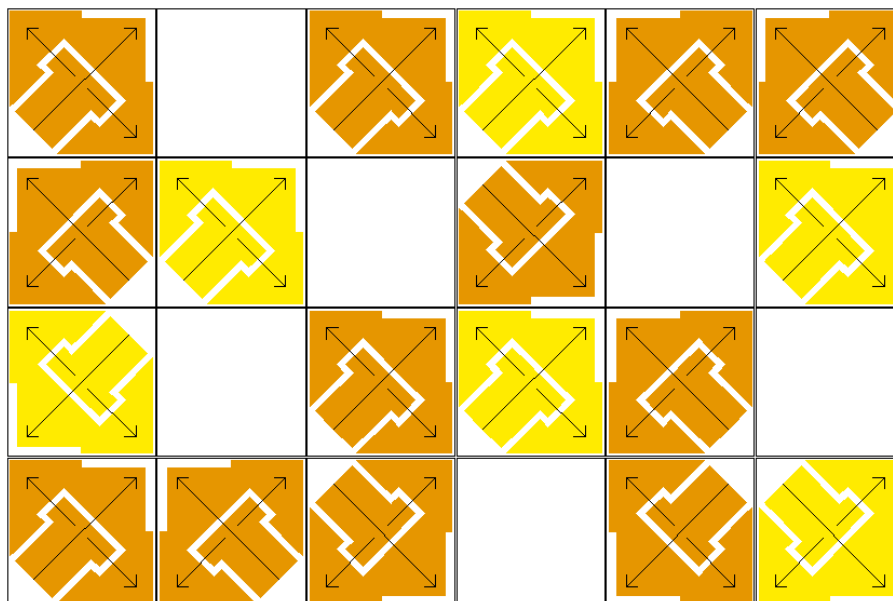
DESENHO: Luciana Fonseca.

FIGURA 61: Desenho – Esquema 06 [Demonstrações das tensões visuais no conjunto de quatro azulejos para o painel do Terraço do Teatro Nacional].



DESENHO: Luciana Fonseca

FIGURA 62: Desenho – Esquema 07 [Demonstrações das tensões visuais no conjunto do projeto do painel do Terraço do Teatro Nacional].



DESENHO: Luciana Fonseca

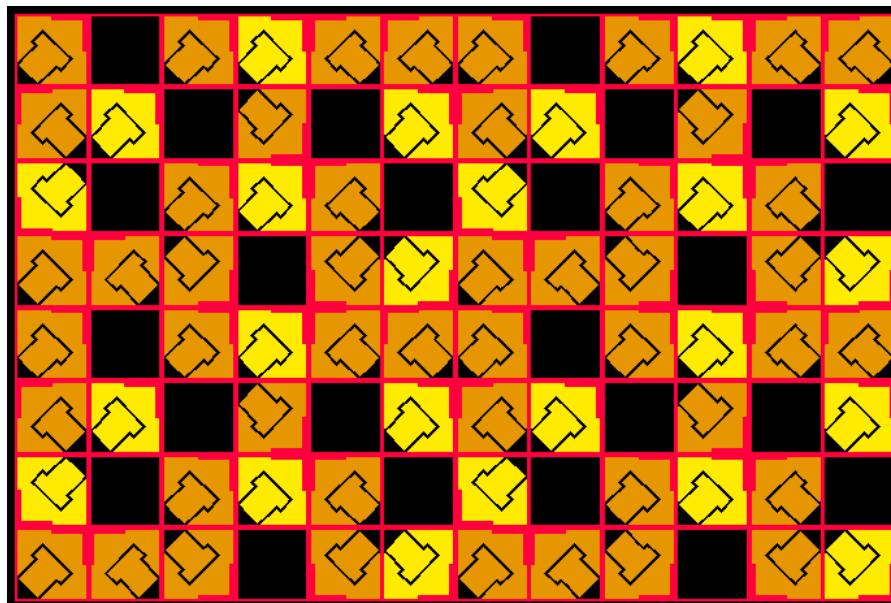
Se Eisenstein se referia à qualidade final produzida pela junção de duas imagens na montagem, aqui também se observa o mesmo resultado, guardadas as proporções com relação ao não figurativo.

[...] A primeira tarefa é a divisão criativa do tema em representações determinantes, e depois combinação dessas representações com o objetivo de dar vida à *imagem inicial do tema*. E o processo pelo qual essa imagem é percebida é idêntico à experiência original do tema, do conteúdo da imagem.<sup>296</sup>

O resultado sinestésico do conjunto pode ser observado na figura 63. Aqui se consegue obter o efeito demonstrando as áreas em vidro branco como em fundo preto e, também, colocando-se o magenta nas junções entre as peças. Esse desenho revela como a junção (espaços entre as figuras) das tensões individualizadas das peças é o principal responsável pelo movimento do conjunto. O pequeno recuo ortogonal da peça, em sua multiplicidade, causa um vaivém dos azulejos, acrescido das laterais em seta.

<sup>296</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.36. Grifo do autor.

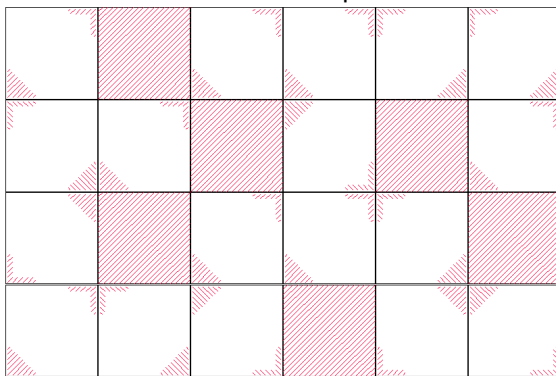
FIGURA 63: Desenho – Esquema 08 [Demonstrações das tensões visuais no conjunto do projeto do painel do Terraço – Utilização de preto e magenta].



DESENHO: Luciana Fonseca.

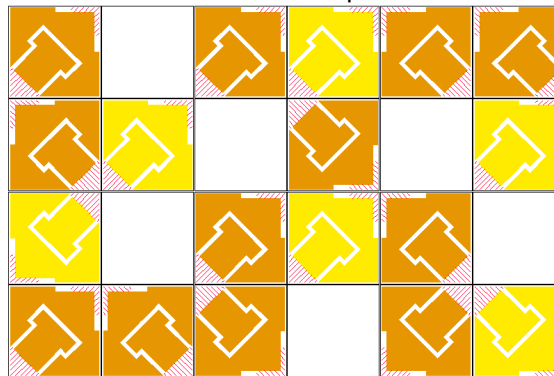
Também importa pontuar que o desenho em “T” no centro da peça, produzido a partir de uma soltura da própria cor maciça do desenho geral, trabalha em rotação. Assim, o que o olho apreende não é apenas o ondular entre cada peça, mas a rotação do próprio maciço de cor (figuras 64A e 64B).

FIGURA 64A: Desenho – Esquema 08.



DESENHO: Luciana Fonseca.

FIGURA 64B: Desenho – Esquema 09.



DESENHO: Luciana Fonseca.

Veja a pertinência da ideia de Agamben quando propõe uma obra de arte aberta, que abranja todos aqueles aspectos que passaram por sua constituição. Os três projetos tem a mesma data (1976) e se revelam pensados em conjunto. Apesar de os dois primeiros não terem sido executados, também aparecerão na estrutura do painel de 1978 para o *foyer* da Sala Martins Pena.

O espaço que configura esse *foyer*, assim como o da Sala Villa-Lobos, é constituído pelo fechamento com vidros entre as vigas inclinadas da fachada leste. A visualidade interior-exterior, assim como no primeiro, é constituída pela continuidade da paisagem. A criação do jardim interno ainda contribui para a sensação que se tem de caminhar num espaço aberto, apenas separado da natureza pelos panos de vidro.

Possuindo um tamanho muito maior que o painel do terraço, evoca os pressupostos de Athos Bulcão que o levavam a pensar um corpo se deslocando no espaço, como será visto no item sobre suas diretrizes. A parede se apresenta não como uma alvenaria de fechamento, mas como parte sinestésica da experiência proposta pelo próprio espaço arquitetônico (figura 65).

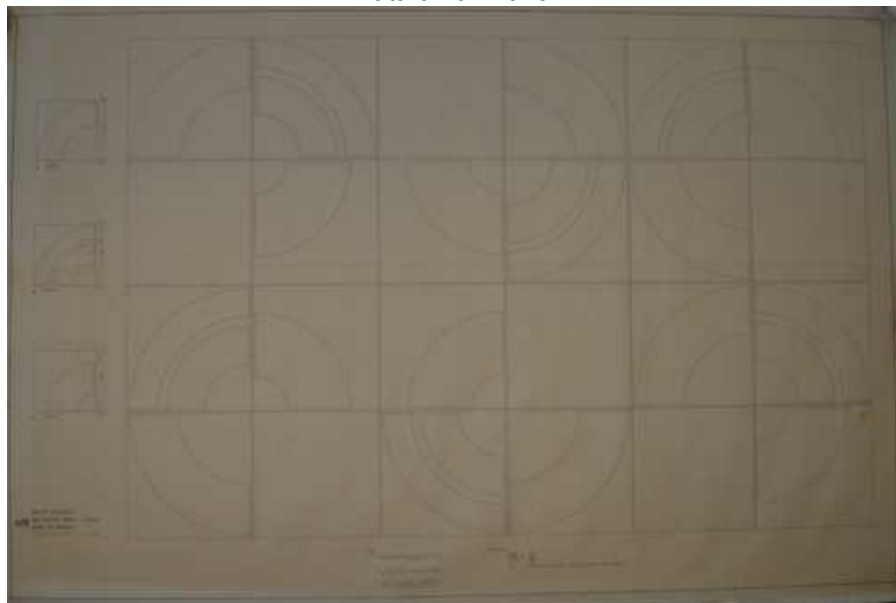
FIGURA 65: Painel de Athos Bulcão no *foyer* da Sala Martins Pena. Projeto de 1978.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. DATA: 06/06/2017.

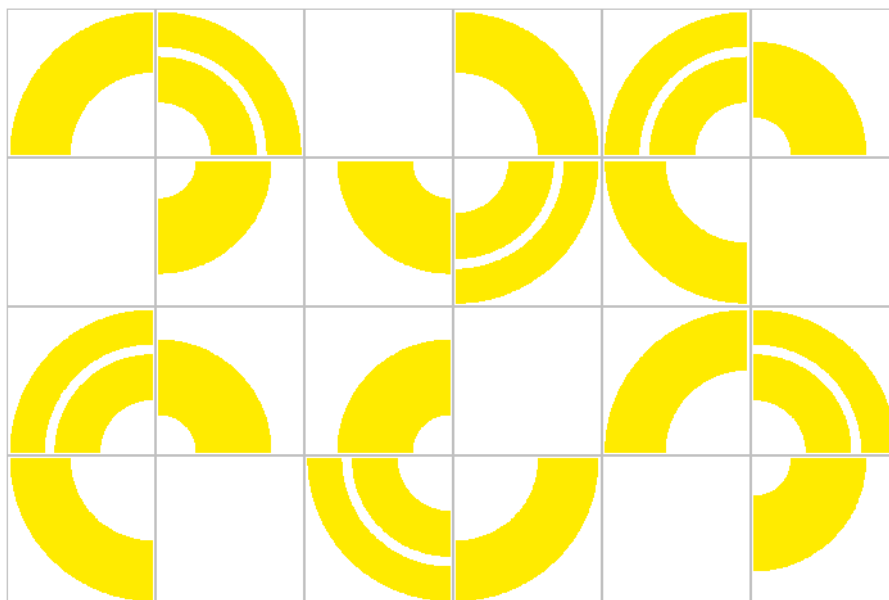
Para que se possam verificar os indícios da familiaridade com os projetos de 1976 para o *foyer* da Sala Villa-Lobos, não executados, observem-se o projeto de 1978 (Figura 66) e a simulação de sua apresentação (figura 66A):

FIGURA 66: Projeto de Athos Bulcão para o *foyer* da Sala Martins Pena. Teatro Nacional de Brasília.  
Data 31/01/1978.



FONTE: Acervo da Fundação Athos Bulcão. Ver Anexo 2 (projeto nº14) ao final deste trabalho.

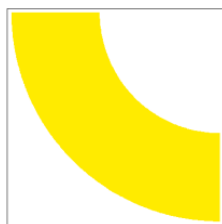
FIGURA 66A: Simulação/Apresentação (amarelo e branco), conforme informações da prancha, do Painel para o *foyer* da Sala Martins Pena.



DESENHO: Luciana Fonseca.



As peças especificadas (em amarelo e branco) no projeto do artista são:



AZULEJO - A



AZULEJO - B



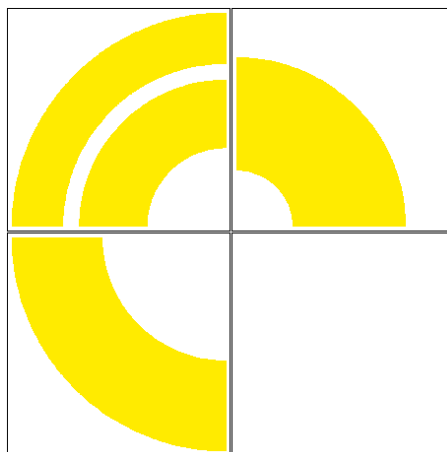
AZULEJO - D



AZULEJO - C

Esse painel também segue aquela proporção a que Athos Bulcão fez referências anteriormente, contendo três peças com cor e uma peça em branco:

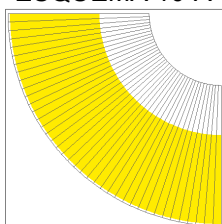
FIGURA 67: Conjunto de quatro azulejos para o painel do foyer da Sala Martins Pena. Junho de 1976.



DESENHO: Luciana Fonseca

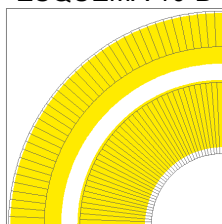
A sobreposição das peças com desenhos em amarelo, desse painel, sobre as peças com elementos curvos dos projetos de 1976, demonstra que o artista não partiu de uma nova proposta em 1978, mas se mantinha na construção da mesma proposta:

DESENHO-  
ESQUEMA 10-A



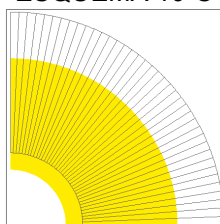
AZULEJO 2  
SOBREPOSTO  
AZULEJO - A

DESENHO-  
ESQUEMA 10-B



AZULEJO 3  
SOBREPOSTO  
AZULEJO - B

DESENHO-  
ESQUEMA 10-C



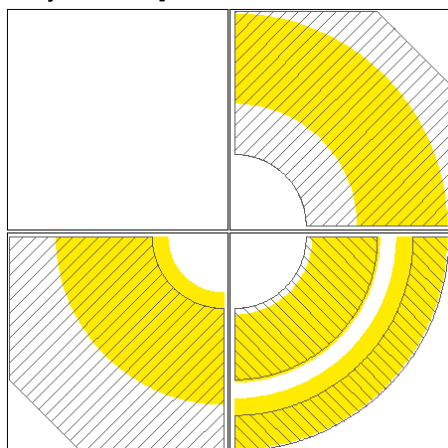
AZULEJO 2  
SOBREPOSTO  
AZULEJO - D

DESENHO-  
ESQUEMA 10-E



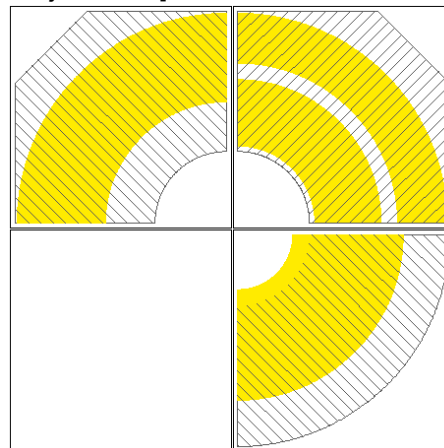
AZULEJO 4  
SOBREPOSTO  
AZULEJO - C

FIGURA 68A: Desenho – Esquema 11A  
[Conjunto-proporção de Athos Bulcão:  
sobreposição do Projeto/1978 sobre a *Solução*  
1 do Projeto/1976]



DESENHO: Luciana Fonseca

FIGURA 68B: Desenho – Esquema 11B  
[Conjunto-proporção de Athos Bulcão:  
sobreposição do Projeto/1978 sobre a *Solução*  
2 do Projeto/1976]



DESENHO: Luciana Fonseca

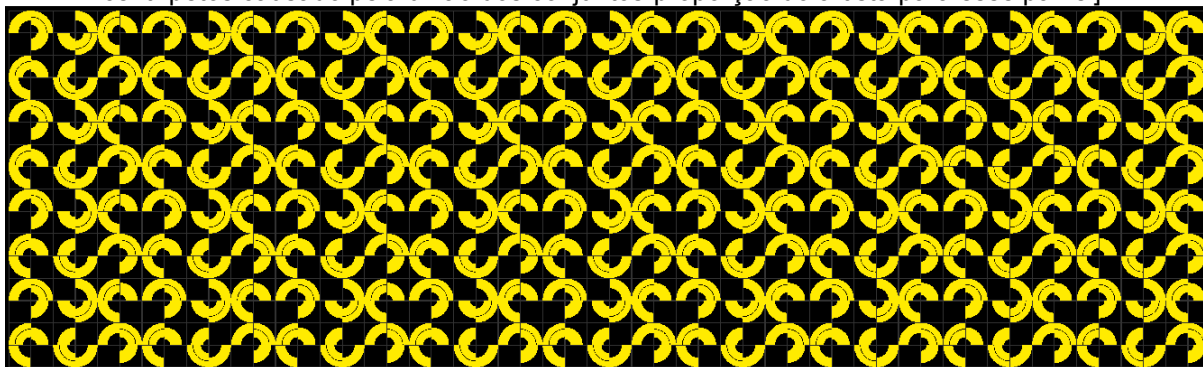
A apresentabilidade desse painel não se dá por meio da sensação de movimentação da parede (esta se apresenta estática), se dá através da profusão de movimentos circulares centrípetos. Esse trabalho do artista denota a presença, em seu contexto artístico, dos recursos construtivos utilizados pelos concretistas em suas formas seriadas (figuras 69 e 70).

FIGURA 69: Painel de Athos Bulcão no *foyer* da Sala Martins Pena. Projeto de 1978. Fotografia realizada a partir do acesso ao *foyer* – entrada leste do Edifício.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca. DATA: 06/06/2017

FIGURA 70: Desenho – Esquema 12 [Demonstração do resultado visual de profusão de movimentos centrípetos causado pela união dos conjuntos-proporção do artista para esse painel].



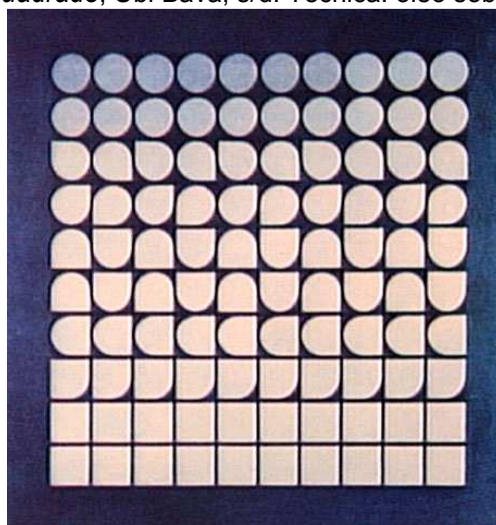
DESENHO: Luciana Fonseca

Se o figurativo retirara-se do concretismo e neoconcretismo para dar lugar ao não figurativo, à impressão de movimento nas imagens foram dadas soluções diversas daquelas empregadas anteriormente.

Mas para que se possa entender o trabalho de Athos Bulcão, ainda que se mantivesse independente daqueles grupos, será importante a investigação, dentro de suas diretrizes, do trânsito daquelas ideias. Se o painel projetado para o terraço do edifício provoca efetivamente a sensação de dançar, sobretudo quando nos deslocamos pelo espaço onde se encontra, isso indicia que o movimento de que foi impresso, sua constituição formal, foi gerida sobre aspectos sinestésicos de nossos corpos humanos.

Pode-se, por exemplo, demonstrar obras que, devido o deslocamento de suas unidades compositivas, e também pela captura visual do espaço entre suas unidades, denotavam visualmente esquemas animados (figura 71).

FIGURA 71: *Do Círculo ao Quadrado*, Ubi Bava, s/d. Técnica: óleo sobre tela. Dimensões: 80x80cm.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: Ubi Bava. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8635/ubi-bava>>. Acessado em 13/01/2018

Nesse sentido, a obra *Do círculo ao quadrado*, de Ubi Bava, permite visualizar ao mesmo tempo o trabalho de transformação das formas puras [círculo → quadrado; quadrado → círculo] e, ao mesmo tempo, aliar a percepção de movimento, produzido na percepção visual da passagem de uma forma à outra. Justamente o que se pode perceber nos diversos projetos de Athos Bulcão, quando sobrepostos a partir dos pressupostos agambenianos.

Ronaldo Brito esclarece que a manipulação inventiva das formas no concretismo, “à moda da ciência” como propulsora da “exploração da forma seriada” e “do tempo como movimento mecânico”, definia-se estritamente num viés óptico sensorial:

Isto é, contra o conteudismo representacional, propõe o jogo perceptivo – um programa de exercícios ópticos que fossem “belos” e significativos em si mesmos, que significassem a exploração e invenção de novos sintagmas visuais cujo interesse estaria na sua capacidade de renovar a possibilidade de comunicação. [...] <sup>297</sup>

E, tratando do reclame de neoconcretos acerca do abuso desse procedimento, substituindo investigações mais profundas e gerando uma regra composicional, o autor afirma que o “tipo de investigação levada a cabo pela arte concreta deu, como se sabe, na chamada *op art*, o desvio mais à direita operado pela tradição construtiva do Ocidente”. <sup>298</sup>

Mas, para além da presença dessa possibilidade plástica no meio onde Athos Bulcão circulou na década de 1950, também o processo de montagem desse painel dizia respeito à construção de uma ideia que vinha desenvolvendo desde o projeto de 1976. Do que se pode inferir, tendo em mente a sobreposição dos diversos momentos conceptivos de sua obra, que o artista reconstruía os aspectos formais já presentes nas duas soluções para o *foyer* da Sala Villa-Lobos.

Assim, é interessante apontar, nas palavras de Eisenstein, sempre citado pelo artista, a construção da obra de arte através dos fragmentos de seu tema:

A montagem foi definida anteriormente aqui como:

O Fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.

Ou:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção

<sup>297</sup> BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.**

1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.41.

<sup>298</sup> Ibidem, p.44.

e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso.<sup>299</sup>

Assim, se os conteúdos artísticos referentes ao contexto histórico onde Athos Bulcão circulava fizeram-se presentes em seu trabalho, também os conteúdos que circulavam sobre a arte fílmica existiam no processo do artista. Sua relação, ou sua paixão pelo cinema, é declarada em todas as entrevistas que concedeu.

Em 1966 seu nome já aparecia entre os membros efetivos e suplentes da diretoria do *Clube de Cinema de Brasília*. Na edição 0115, do *Correio Brasiliense*, as finalidades do grupo são descritas como sendo as de “defesa do cinema brasileiro”, participação em produções cinematográficas, “formação de crítica”, de “técnicos cinematográficos” e da “cultura cinematográfica”.<sup>300</sup>

Importa também ressaltar que sua produção azulejar para o Teatro compôs panos de paredes longos, o que necessariamente mantinha o artista fiel às suas diretrizes fílmicas: entendido enquanto movimentação de um corpo, de uma câmera, ou de uma visão humana, no espaço.

O movimento perseguido nesses trabalhos surge através de dois dispositivos: o primeiro, intrínseco ao objeto formal, contém aquele jogo de formas cambiantes, produzido pela montagem a partir de fragmentos do tema (dançar, no caso do painel do terraço; giro centrípeto, no caso do painel para o foyer da sala Martins Pena); o segundo, intrínseco ao espectador, considerado como um corpo em deslocamento no espaço, uma câmera em *travelling*, ou um olhar que se desloca no espaço arquitetural.

<sup>299</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.51.

<sup>300</sup> DEFESA do cinema brasileiro. **Correio Braziliense**. Ed.115, Brasília, 06 maio/1966. Caderno 01, p.8.

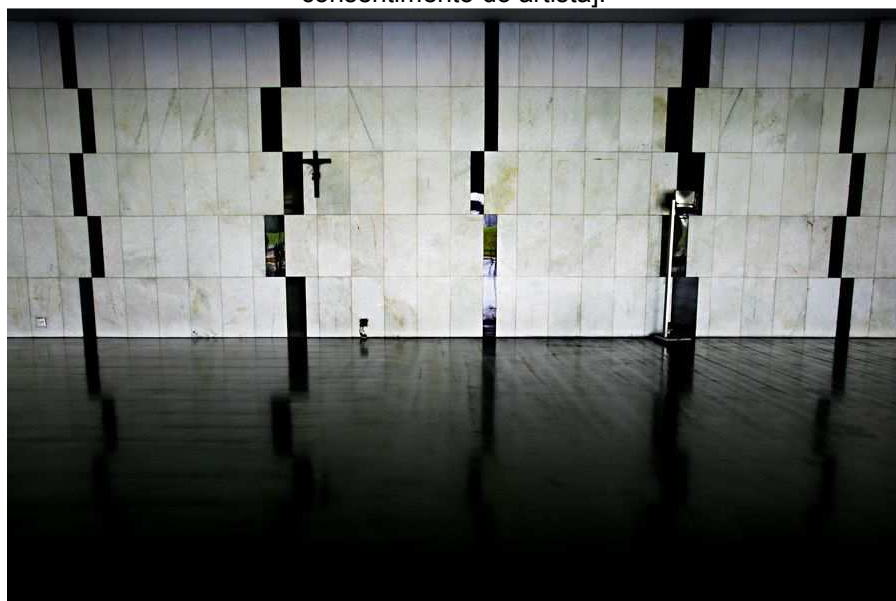
## Pedra

O projeto apresentado em 1978, para o *foyer* da Sala Villa-Lobos, fora composto em mármore e granito preto. Denotando um sentido mais “grave” pelo material escolhido. Cabe ressaltar que adentra a sequência de trabalhos realizados pelo artista para o Hall de Entrada do Congresso Nacional (1960), para o Palácio Itamaraty (1967) e para o Palácio do Jaburu (1975), todos eles em pedra.

Vale lembrar que o projeto original para o *foyer* da Sala Martins Pena, em 1976 compunha-se de pedra. Esse projeto não foi utilizado pelo artista. Naquela época ele trabalhou as cores preta, cinza e branca nesse painel (Ver o Anexo 2, projeto nº13, ao final deste trabalho).

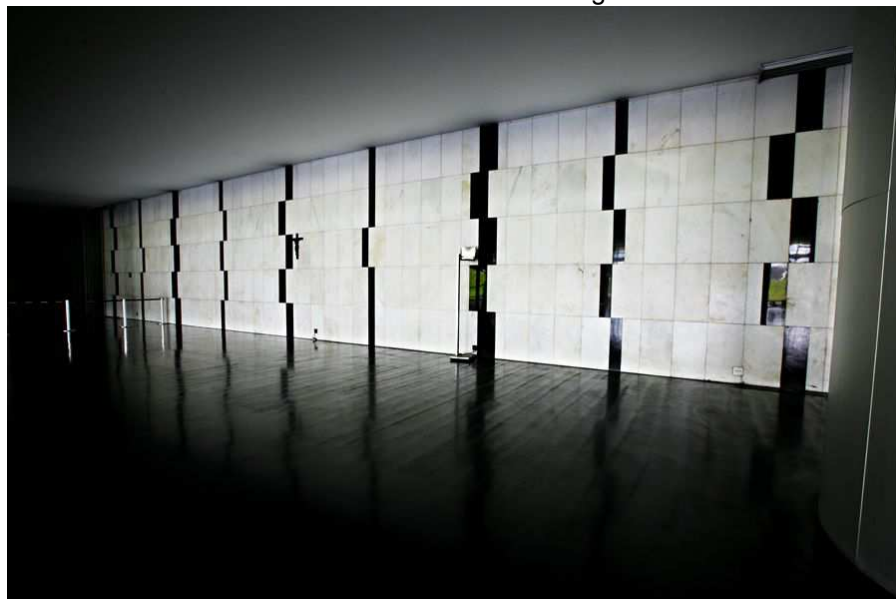
O painel para o Congresso Nacional, de 1960, é o único que não contém um baixo-relevo da pedra em preto, ou seja, as duas peças se encontram niveladas. O jogo de ilusões volumétricas gerada pelo painel e sua mudança de linhas e volumes ilusórios com o caminhar do espectador revelam uma das principais diretrizes adotadas pelo artista ao longo de seus trabalhos parietais, como se verá adiante (figuras 72A, 72B e 72C).

FIGURA 72A: Painel do *Hall* de entrada do Congresso Nacional – 1960.  
[Observar o jogo volumétrico ilusionista causado pelo deslocamento das peças em preto. Obs: o Cristo crucificado pendurado no painel não faz arte da obra, foi colocado posteriormente, sem consentimento do artista].



FOTOGRAFIA: Patrick Grosner. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
Disponível em: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=69>>. Acessado em 01/12/2017.

FIGURA 72B: Painel do *Hall* de entrada do Congresso Nacional – 1960.



FOTOGRAFIA: Patrick Grosner. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
Disponível em: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=69>>. Acessado em 01/12/2017.

FIGURA 72C: Painel do *Hall* de entrada do Congresso Nacional – 1960.



FOTOGRAFIA: Patrick Grosner. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
Disponível em: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=69>>. Acessado em 01/12/2017.

O painel para o palácio do Jaburu, de 1975, apresenta mais semelhança visual com a musicalidade à qual se liga esse painel em pedra do Teatro Nacional. Observa-se que o aumentar e diminuir dos desenhos negros causam uma onda ao olhar que se assemelha com a sensação rítmica musical (figuras 73A e 73B).



FIGURA 73A: Painel de Athos Bulcão em mármore branco e granito preto. Palácio do Jaburu, 1975.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
Disponível em: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=122>>. Acessado em 01/12/2017.

FIGURA 73B: Painel de Athos Bulcão em mármore branco e granito preto. Palácio do Jaburu, 1975.

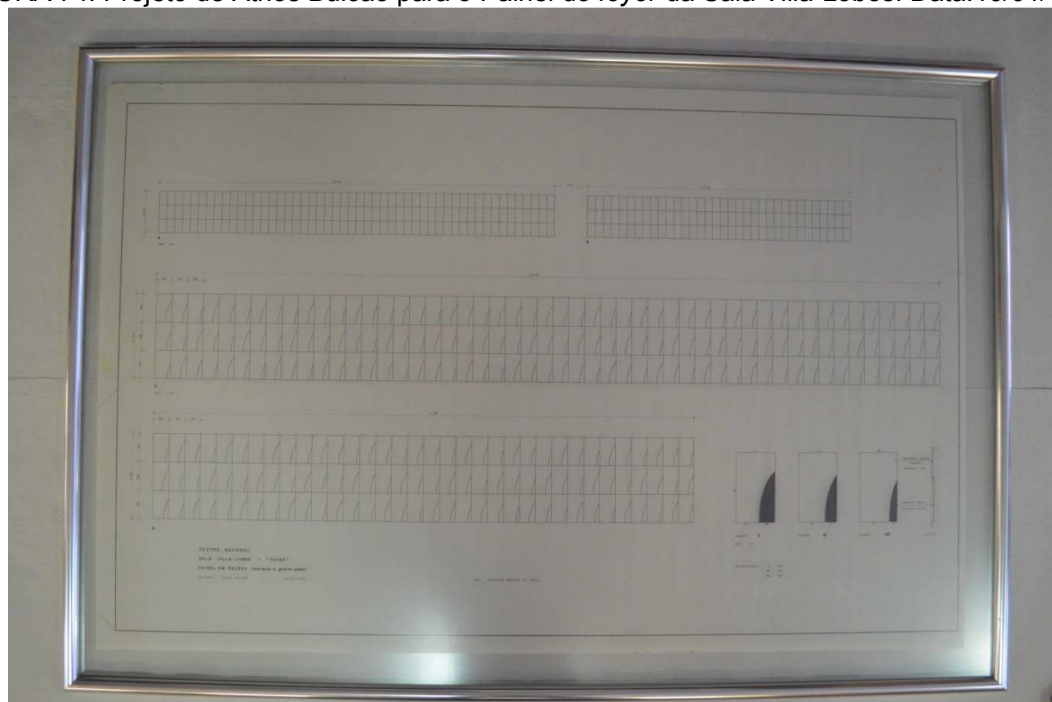


FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
Disponível em: <<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=122>>. Acessado em 13/01/2018.

O projeto para o painel em pedra do *foyer* da Sala Villa-Lobos, de 1978, pode ser visto, emoldurado, na Fundação Athos Bulcão, em Brasília (figura 74).



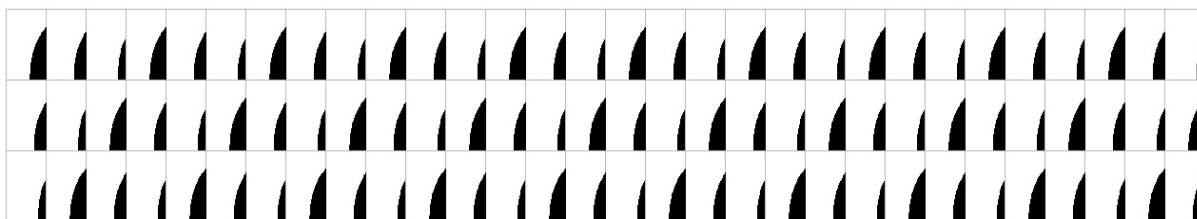
FIGURA 74: Projeto de Athos Bulcão para o Painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos. Data: 16/01/1978.



FOTOGRAFIA: FUNDATHOS. FONTE: Acervo da Fundação Athos Bulcão.  
Ver Anexo 2 (projeto nº15) ao final deste trabalho.

Se executado conforme o projeto original, o painel do Teatro Nacional teria uma similaridade formal ao trabalho para o Palácio do Jaburu. Como pode ser observado na figura 75A.

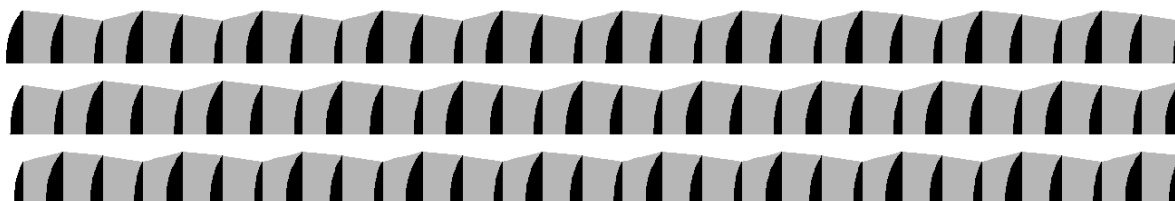
FIGURA 75A: Desenho – Esquema 13A [Simulação para a composição do projeto para o *foyer* da Sala Villa-Lobos, se executado conforme cores previstas no projeto do artista].



DESENHO: Luciana Fonseca.

A composição visual rítmica dessa proposta pode ser expressa na figura 75B:

FIGURA 75B: Desenho – Esquema 13B [Simulação rítmica para a composição do projeto para o *foyer* da Sala Villa-Lobos].



DESENHO: Luciana Fonseca.

Eisenstein, comentando sobre a possibilidade da percepção de uma determinada sensibilidade humana (auditiva/musical), através de outra (visual/plástica), se utiliza do exemplo do esboço descritivo de Leonardo da Vinci para o tema do dilúvio:

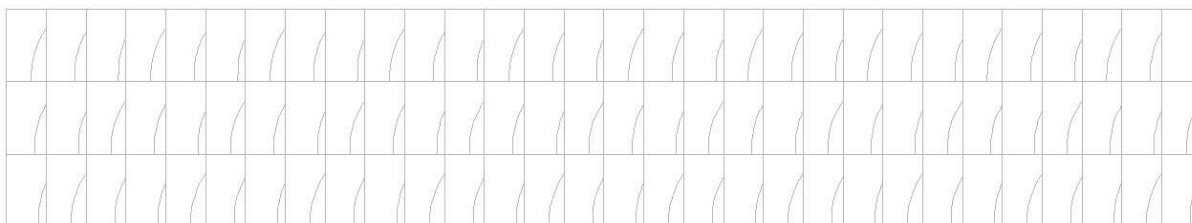
O Dilúvio de Leonardo não foi um “esboço feito ao vivo”, mas certamente um esboço no qual ele se esforçou para colocar todos os aspectos da imagem como ela passava diante de seu olho interior. Isto é responsável pela profusão, em sua descrição, não apenas de elementos gráficos e plásticos, mas também de elementos sonoros e dramáticos.

[...]

Não há diferença fundamental quanto à abordagem dos problemas da montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas do sentido – particularmente a imagem visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual.<sup>301</sup>

O painel do Teatro Nacional, entretanto, foi executado em uma única cor (figura 75C e grupos de figuras 76), com diferença de textura entre a pedra mais alta (apicoada) e a pedra mais baixa (polida). A sensação final, então, tendeu para o projeto do artista realizado para o Palácio Itamaraty, em 1975, onde todo o trabalho parietal e de piso (em pedra) fora por ele executado (grupo de figuras 77 e figura 78).

FIGURA 75C: Desenho – Esquema 14 [Simulação para a composição do projeto para o *foyer* da Sala Villa-Lobos, conforme executado].



DESENHO: Luciana Fonseca.

<sup>301</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.53-54, passim.

FIGURA 76A: Visão do Painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos a partir da entrada do edifício.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca.  
DATA: 06/06/2017

FIGURA 76B: Visão do Painel para o *foyer* da Sala Villa-Lobos a partir dos jardins.



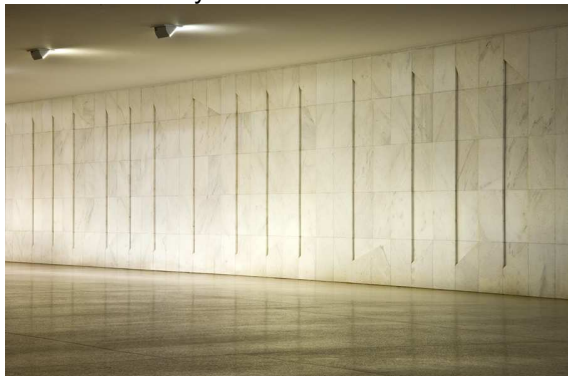
FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca.  
DATA: 06/06/2017

FIGURA 76C: Trecho do Painel No *foyer* da Sala Villa-Lobos.



FOTOGRAFIA: Luciana Fonseca.  
DATA: 06/06/2017

FIGURA 77A: Painel de Athos Bulcão para o Palácio Itamaraty – 1975.



FOTOGRAFIA: Edgar César Filho  
 FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
 Disponível em:  
<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=125>.  
 Acessado em 01/12/2017.

FIGURA 77B: Painel de Athos Bulcão para o Palácio Itamaraty – 1975. Trecho.



FOTOGRAFIA: Edgar César Filho  
 FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
 Disponível em:  
<http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=125>.  
 Acessado em 01/12/2017.

Interessante pontuar o uso que se faz do projeto em preto e branco para este painel, pois continua sendo exposto, emoldurado, como sendo a obra do artista. Nesse sentido, as sobreposições de tempos e definições formais da obra, em seu processo criativo, às quais se referiu Agamben, cabem perfeitamente no caso. No espaço do Teatro visualiza-se o objeto formal realizado, executado, enquanto na Fundação Athos Bulcão, expõe-se o projeto do artista. Qual deles é a obra de arte?

FIGURA 78: Painel de Athos Bulcão no foyer da Sala Villa-Lobos.  
 [observar, nessa fotografia, o ritmo causado pelas sombras (conforme figura 75B) do baixo-relevo]



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO.  
 Disponível em: <http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=142>. Acessado em 13/01/2018

## Madeira e Concreto

Athos Bulcão realizara, até 1978, ano do projeto de seus painéis para as Salas Villa-Lobos e Martins Penas, três painéis em madeira para auditórios. Em 1971 para o auditório do Quartel General, em 1975 para o auditório do Palácio do Jaburu, em 1976 para o Cine Brasília (figuras 79, 80 e 81, respectivamente). Todos esses painéis são indicados como possuindo função acústica<sup>302</sup>. Os projetos dos edifícios são de Oscar Niemeyer.

FIGURA 79: Painel no Teatro Pedro Calmon, Quartel General do Exército. Brasília, 1971.



FOTOGRAFIA: Edgard Cesar Filho. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=85>>. Acessado em 07/11/2017

FIGURA 80: Painel na sala de projeção de cinema do Palácio do Jaburu. Brasília, 1975.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=122>>. Acessado em 07/11/2017

FIGURA 81: Painel no Cine Brasília. Brasília, 1976.



FOTOGRAFIA Edgard Cesar Filho. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=55>>. Acessado em 07/11/2017.

<sup>302</sup> INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília – INBMI**. CASTRO, Daniela Lorena Fagundes de (Coord.). Brasília: IPHAN, 2010. p.118-119, 100-101, 168-169, respectivamente.



Para as salas do Teatro Nacional, o arquiteto Vítor Sresnewsky foi chamado para o desenvolvimento dos projetos acústicos. Suas pranchas datam de 1976 e podem ser observadas no Anexo 2 deste trabalho.

A partir do estudo que o arquiteto produziu para a reflexão de sons (Anexo 2: projetos nº16, 17, 18 e 19) observou-se a similaridade entre os projetos do arquiteto e os projetos do artista (Anexo 2: projetos nº 20, 21 e 22) para o painel da Sala Villa-Lobos. O resultado pode ser observado nas figuras 83A e 83B.

FIGURA 82A: Interior da Sala Villa-Lobos. Ao fundo, e à direita da fotografia, pode ser visto o painel acústico de Athos Bulcão, executado em concreto.

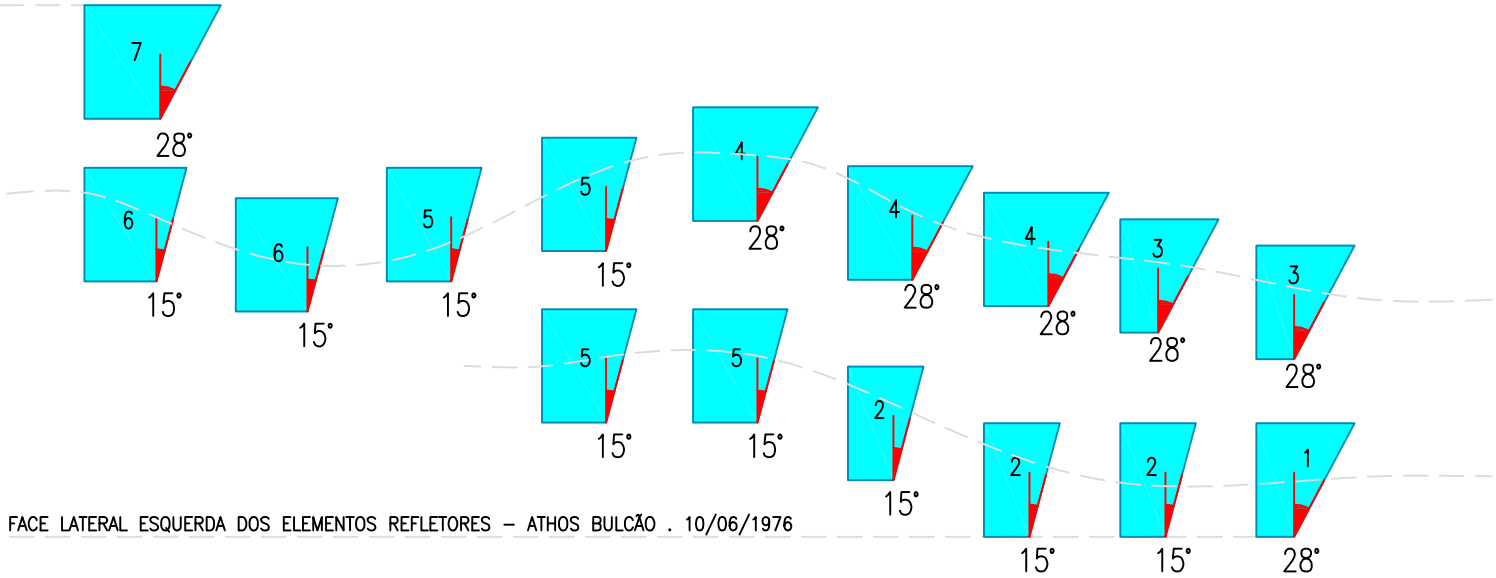
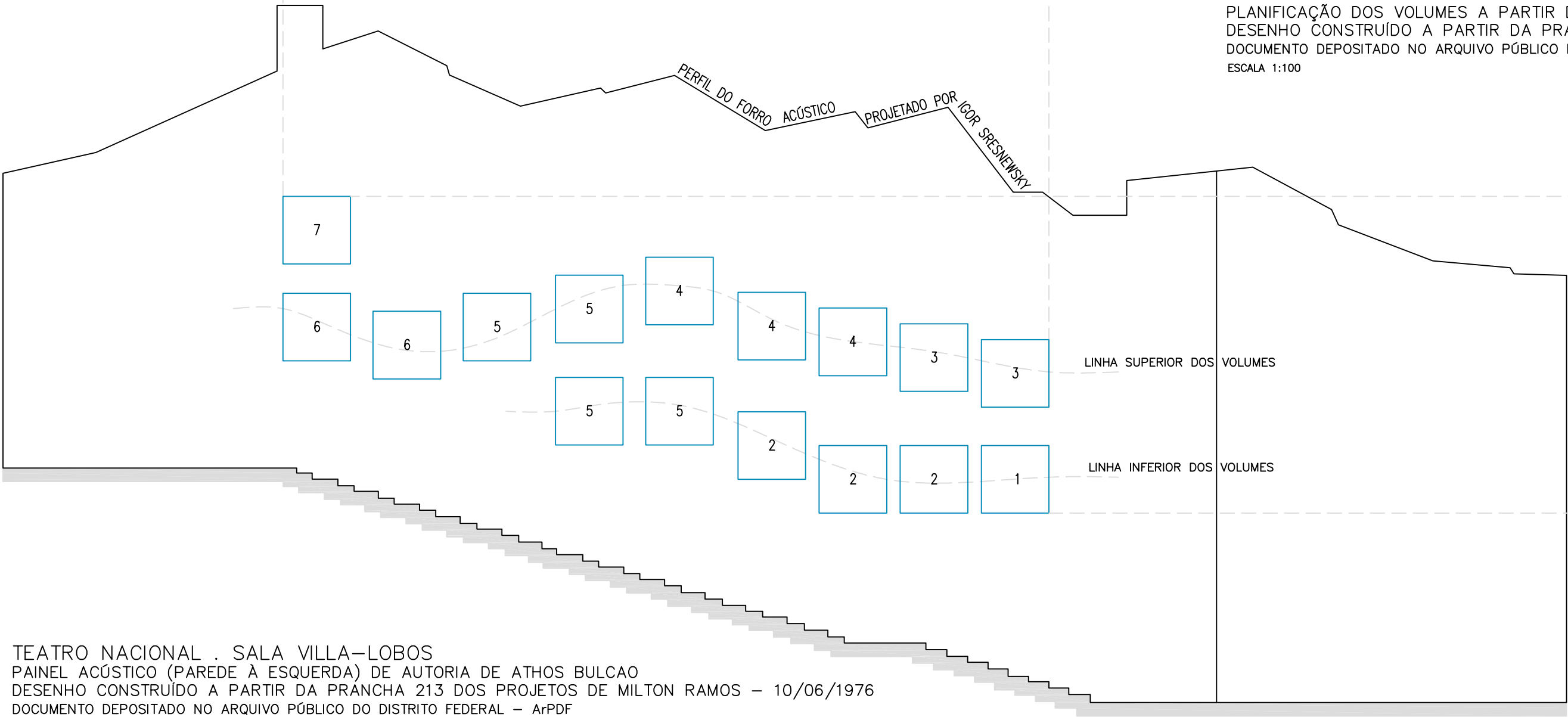
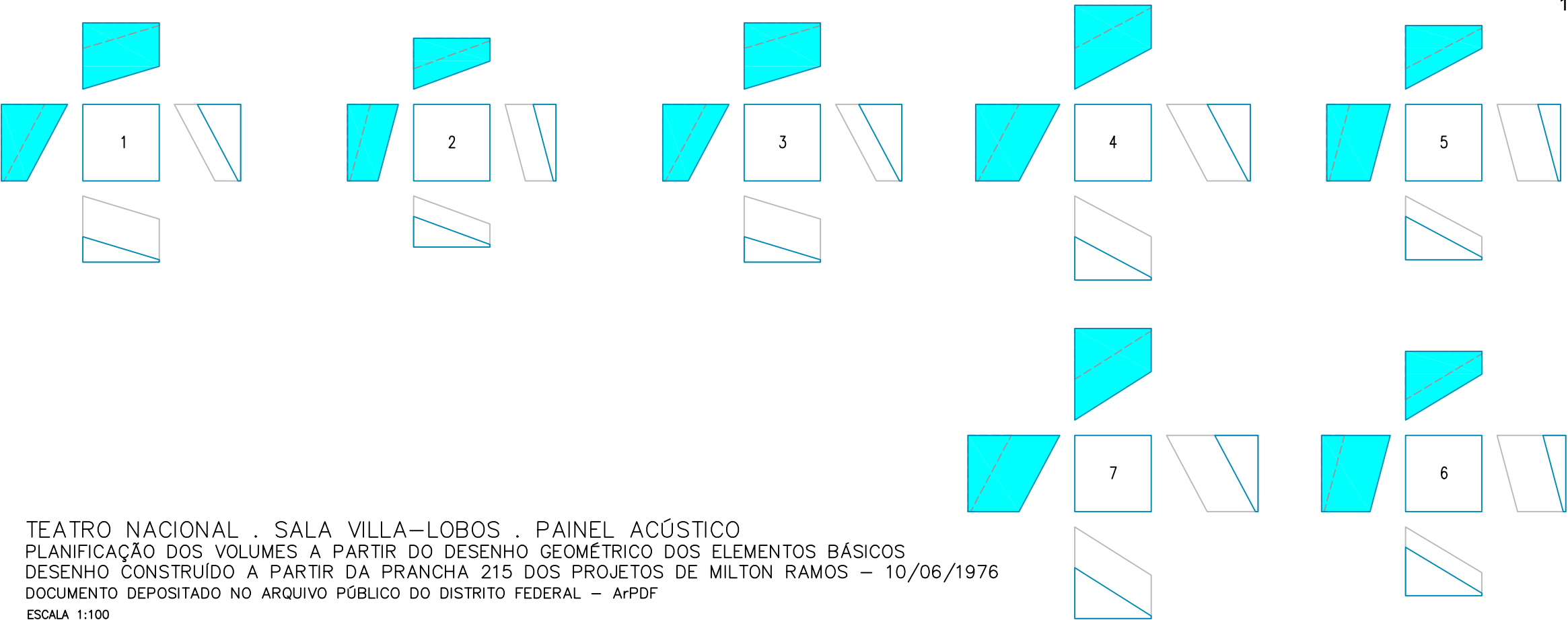
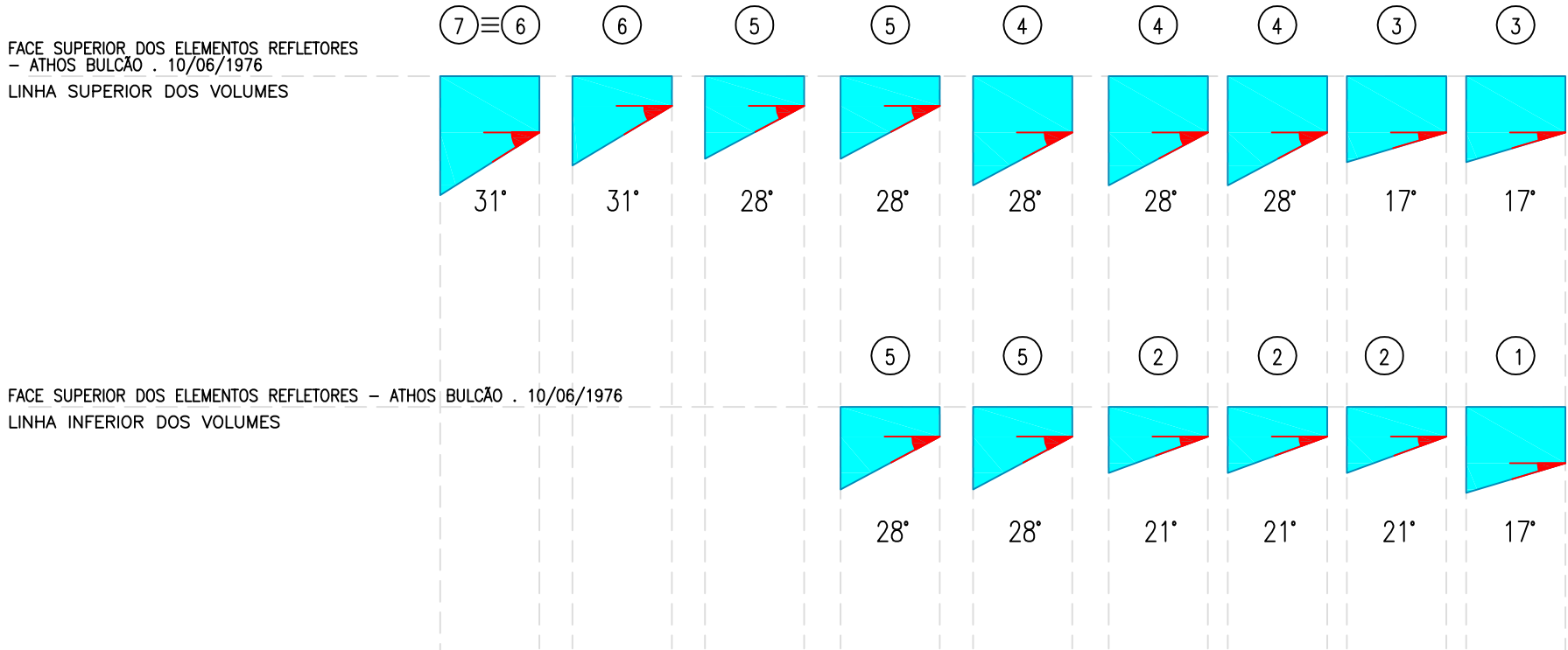


FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=143>>. Acessado em: 07/11/2017.

FIGURA 82B: Painel acústico de Athos Bulcão para a Sala Villa-Lobos. Concreto, 1978.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=143>>. Acessado em: 07/11/2017.



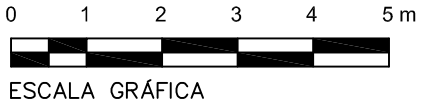
TEATRO NACIONAL . SALA VILLA-LOBOS

PAINEL ACÚSTICO (PAREDE À ESQUERDA) DE AUTORIA DE ATHOS BULCAO

DESENHO CONSTRUÍDO A PARTIR DA PRANCHA 213 DOS PROJETOS DE MILTON RAMOS - 10/06/1976

DOCUMENTO DEPOSITADO NO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL - ArPDF

ESCALA 1:100



NOTAS

COTAS EM CENTÍMETRO. NÍVEIS EM METRO.

FORRO ACÚSTICO PROJETADO POR IGOR SRESNEWSKY VER ANEXO XX/XX

REFERÊNCIA

REFERÊNCIAS DO PROJETO DO PAINEL ACÚSTICO DE ATHOS BULÇÃO

ORIENTAÇÃO DOS PLANOS REFLETORES E

PROJETO DOS ELEMENTOS

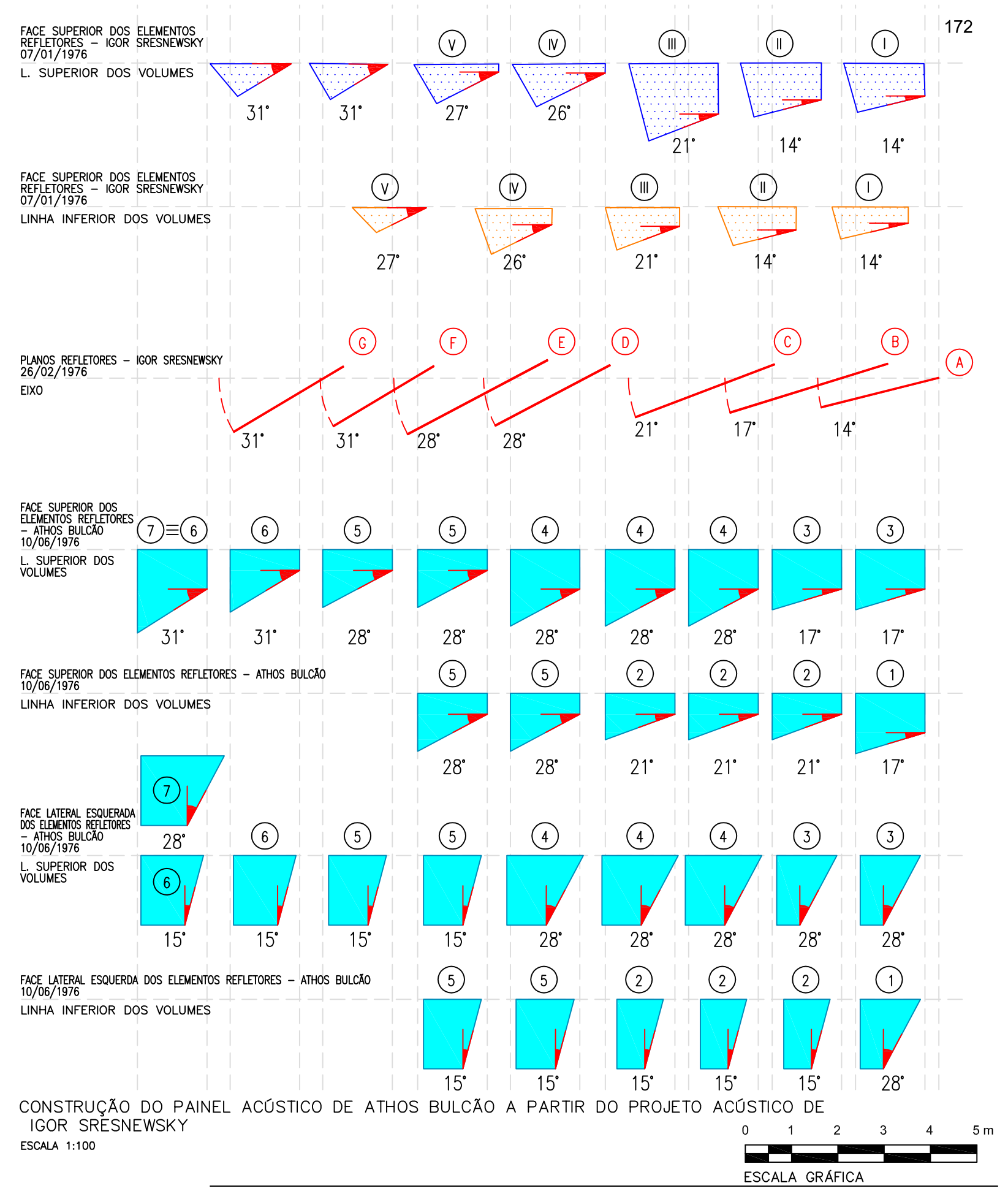
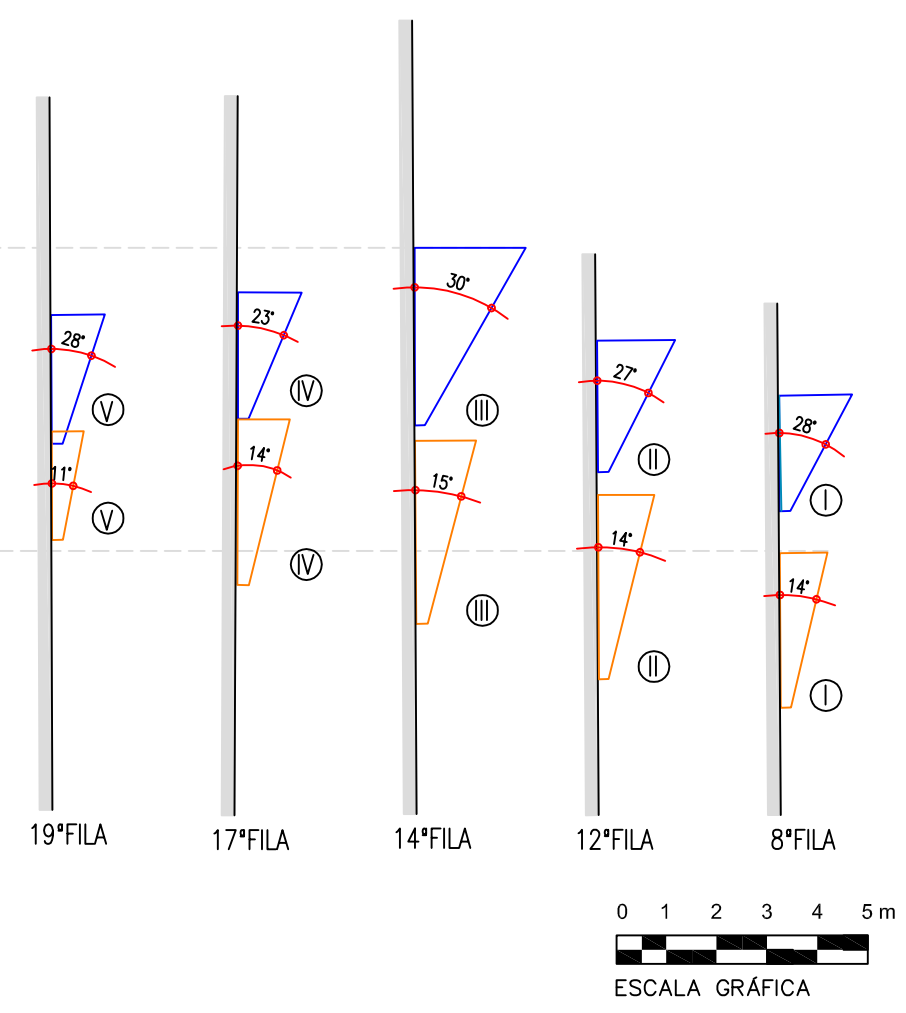
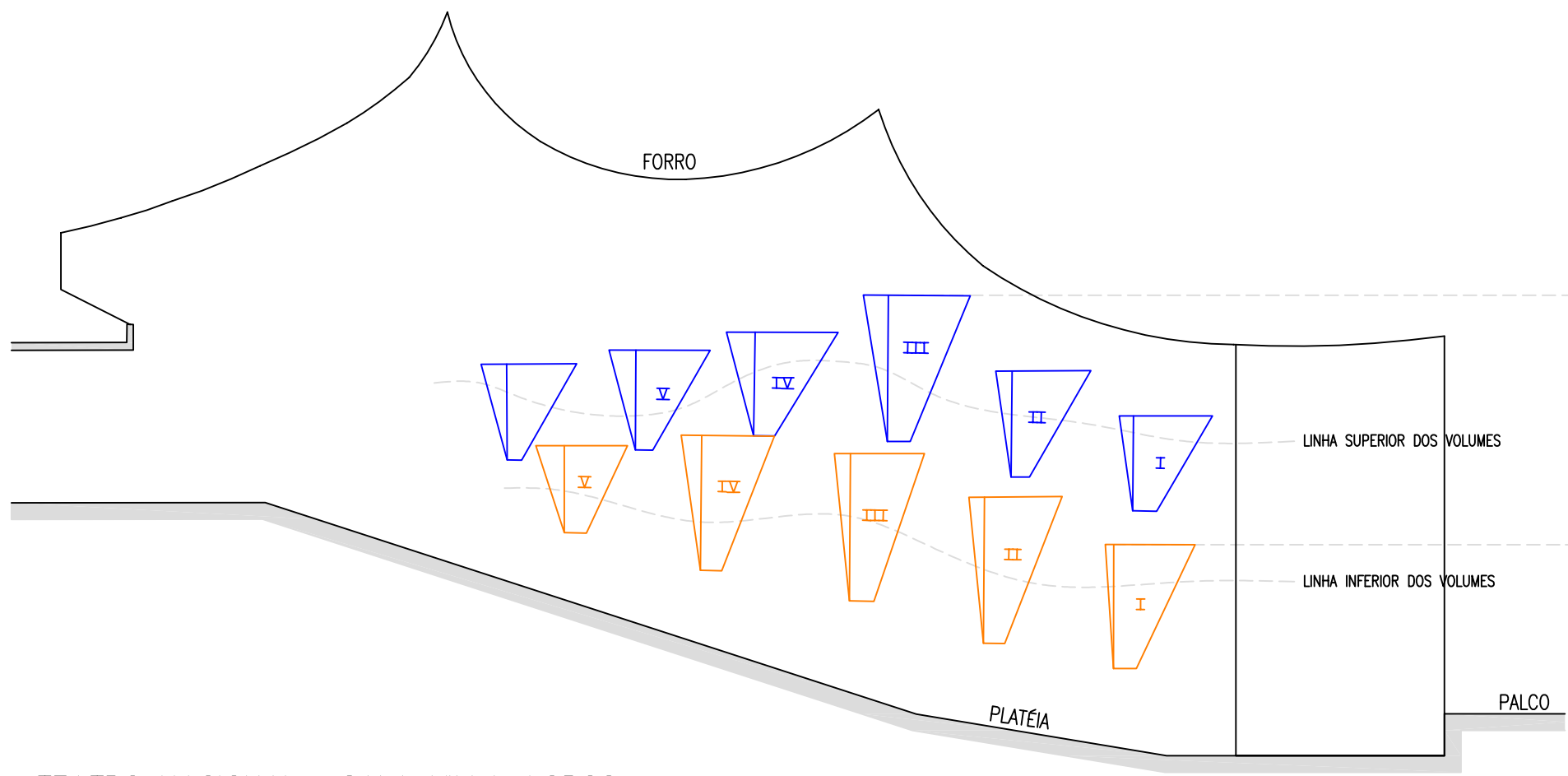
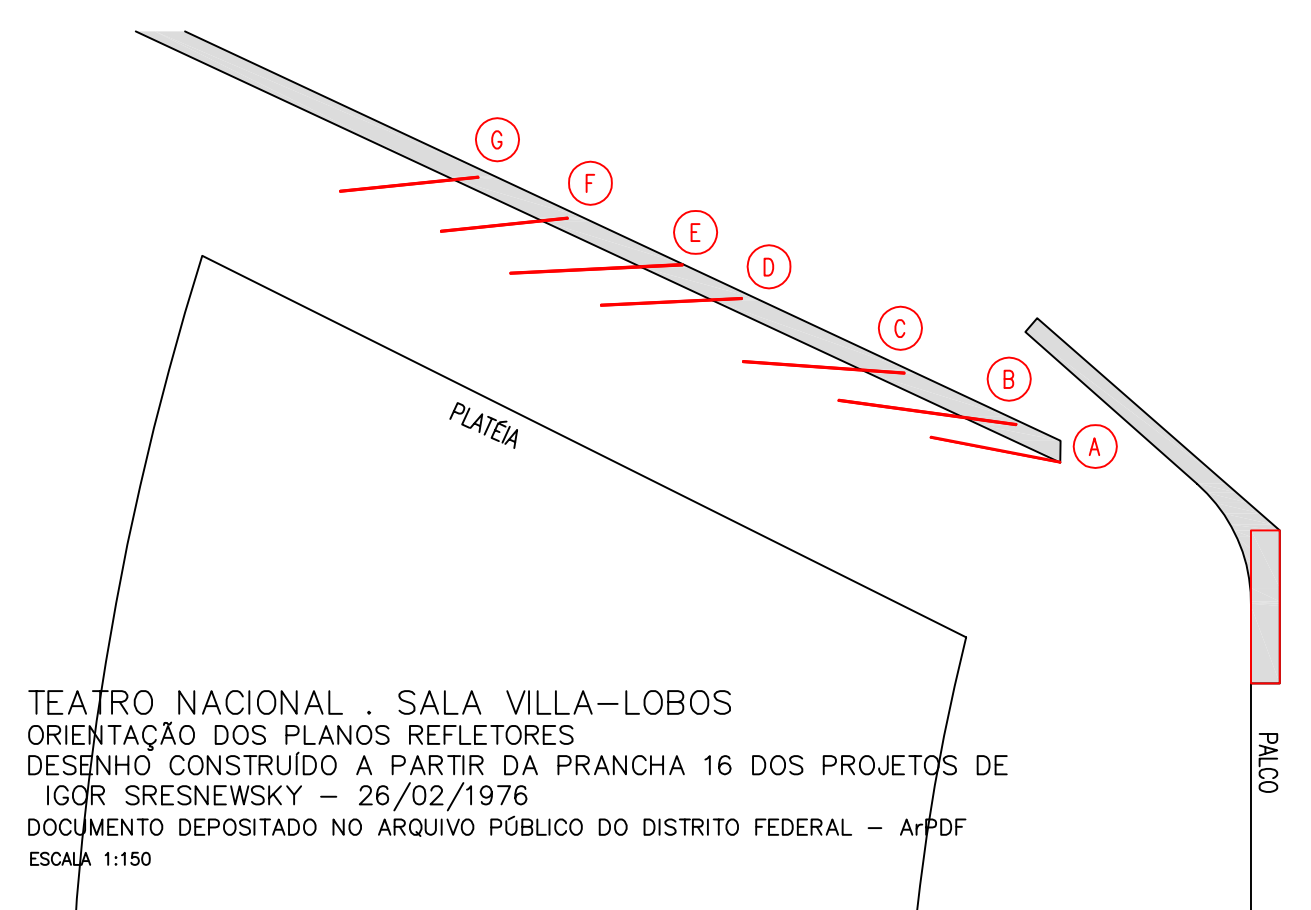
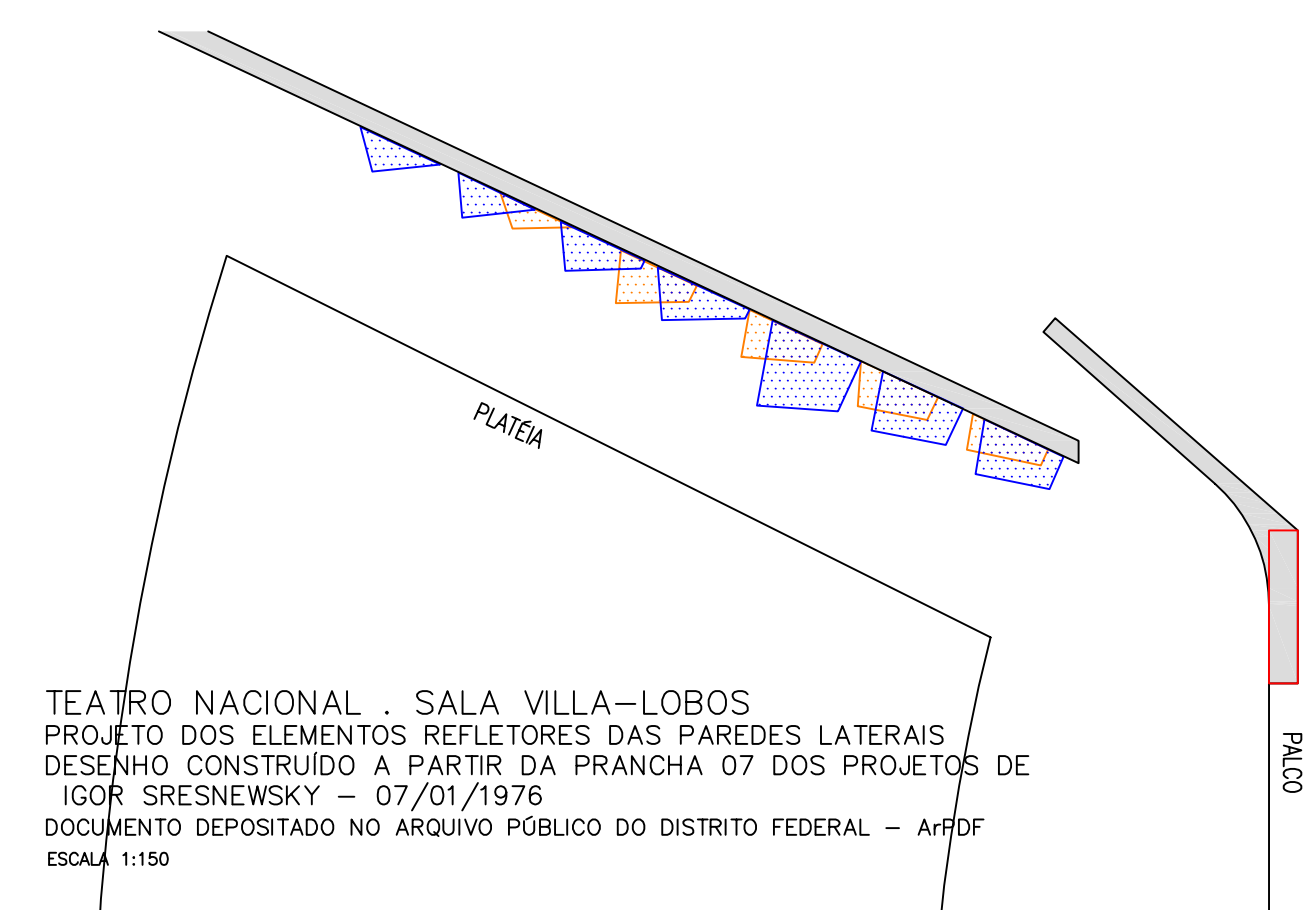
ESCALA: 1:100

DESENHO: LUCIANA

DATA: DEZEMBRO/2017

FIGURA

83A





Quanto ao painel da Sala Martins Pena, executado em madeira, há uma falta de informações precedentes que ajudem a uma avaliação pautada sobre a diversidade de desenhos. Não há o projeto do objeto realizado. Existe o estudo de propagação acústica de Igor Sresnewsky (Anexo 2: projeto nº 23), e um projeto do artista de 1976 (Anexo 2: projeto nº 24) não executado.

Também é importante acrescentar que, nos projetos do arquiteto, há a indicação de “painel acústico: ver desenho Athos Bulcão” para a Sala Villa-Lobos (Anexo 2: projeto nº 16). Tal indicação inexiste nessas pranchas dele para a Sala Martins Pena.

Mas para essa última sala, em seu projeto, pode-se observar que os problemas acústicos, segundo as indicações do arquiteto, poderiam ser resolvidos com um simples reposicionamento, ou mudança de ângulo, das paredes laterais.

Portanto, pode-se supor que, para essa sala, Athos Bulcão teve maior liberdade para propor a obra, independentemente da questão acústica. Visualmente, ela apresenta-se nos mesmos tons da madeira de revestimento da parede (figura 84A). Quando observado de perto, cada unidade componente da obra, que se expande num ondular assemelhado a uma inspiração/expiração, ou aos movimentos de uma onda, surge de unidades da madeira de revestimento (figura 84B).

FIGURA 84A: Interior da Sala Martins Pena. À esquerda, painel de Athos Bulcão. 1978.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=144>>. Acessado em: 07/11/2017.

FIGURA 84B: Painel de Athos Bulcão na Sala Martins Pena, 1978. Observe-se a continuidade, em cada tira (ou módulo ondulante) da madeira de revestimento da parede.



FOTOGRAFIA: autor não identificado. FONTE: Site da Fundação Athos Bulcão. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=144>>. Acessado em: 07/11/2017.

FIGURA 84C: Painel de Athos Bulcão na Sala Martins Pena. 1978.



FOTOGRAFIA: André Abrahão.  
FONTE: CABRAL, Eduardo (Coord.). **Teatro Nacional Cláudio Santoro: forma e performance.** Brasília: Instituto Terceiro Setor, ITS, 2004, p.66-67.

Seu ritmo, novamente, além de sugerir o próprio ritmo musical, denota aquela busca do movimento que o artista perseguiu em todos os outros painéis para o Teatro.

### 3.2 ATHOS BULCÃO E SUAS DIRETRIZES

Nos diversos depoimentos e entrevistas que Athos Bulcão ofereceu, comenta sobre o sentido que desejou dar aos painéis das paredes dos grandes *halls* de entrada dos edifícios de Brasília:

[...] E uma porção de coisas que esses espaços grandes... eu vou dar um outro exemplo: no Congresso e naquela entrada do Itamaraty, embaixo, a composição do desenho, ele é simétrico, ele sugere um coisa em movimento. Por quê? Porque quando eu fui fazer o Congresso, foi a primeira vez que eu tive um problema desses, com grande espaço interno, eu fiquei pensando o que que era aquilo que seria como funcionamento. Em arquitetura existe uma coisa, que os arquitetos falam mais em francês, **pás perdus**, passos perdidos, que caracterizam esses grandes **hall** de entrada e que a pessoa passa lá no balcão pra se dirigir a outro lugar. Fazia... aquilo era no tempo do Cinema Novo. Eu to contando como se passa na minha cabeça, é uma informação, assim, que eu acho engraçada, até (incomp.). De modo que a única expressão que eu tinha era o seguinte: falava-se em "câmara na mão".

[...] a coisa da câmara na mão é isso: o olho da gente fica andando assim, porque por mais árduo que seja "câmara na mão", aquilo acompanha um pouco, então ela vai. Se tem uma coisa aqui ou aqui ou ali, que a gente percebe, tem um ritmo parecido com o andar. E, daí, saiu essa idéia de movimento, essa coisa de se deslocar ritmadamente com o andar. Então tem um andar ali, que tem no Itamaraty também. Isso como idéia, vamos dizer, básica, assim, porque senão fica monótono. Fazer um desenho que a gente vê parado fica meio monótono...<sup>303</sup>

Ressalta-se que Athos Bulcão direciona seu trabalho em relação ao espaço arquitetural com o deslocar de uma câmera, uma referência ao *travelling*. O deslocamento de câmera sobre trilhos provoca o movimento dos cenários junto com o dos personagens. Também o movimento do corpo humano com uma câmera na mão pode denotar não apenas a movimentação do cenário, mas as mudanças visuais causadas na imagem, em consequência das posições longe-perto de volumes e jogos de cores, o que nos remete a tomadas visuais, enquadramentos, distâncias e escalas.

Assim, as referências ao cinema foram lugar comum na fala do artista:

Não sei, porque, ao mesmo tempo, seria tão difícil a gente falar em termos assim... Tem um filme tão importante: é **Limite**. Um filme feito em 1930... às vezes... Eu gosto de cinema, eu fico pensando, eu fico vendo, às vezes, filmes alugados aí. As inovações que tem em Eisenstein. Outro dia eu tava vendo um filme, as influências. Esse aqui. Dá vontade de... tem lugar aqui... isso tudo a gente pudesse estudar mais, as preocupações de enquadramento, tudo isso de um grande cineasta. Mas em cinema é um pouco isso, o enquadramento. Você procura valorizar a imagem com ritmo. Isso é difícil de se comparar. Mas a gente fica vendo aqueles movimentos de massas. Até hoje como influência, a gente vê um filme feito o **Outubro**,

<sup>303</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.15. Grifo nosso.

em um pedaço de **Os Intocáveis**, dentro do filme. Outro dia a gente viu. Mesmo aquelas cenas de escadarias (incomp.). Não é só **Encouraçado Potemkin** que te...

[...]

... quando desce o carrinho de bebê, a maneira que aquela escadaria é mostrada de cima é uma cena muito parecida com as tomadas de **Potemkin** e **Outubro**. E Glauber Rocha mesmo, ele era um discípulo de Eisenstein. O filme que eu considero melhor dele é o **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, é resolvido assim, de uma maneira magistral. Ele valoriza o corte, aquela procissão, aquelas crises do Antônio das Mortes... E isso vai ser buscado também em outras épocas (incomp.) essa característica, uma época influencia outra e assim. Em Eisenstein a gente encontra muita referência em... (incomp.) que ele foi olhar com admiração. Eu posso mostrar isso, eu trabalhei com imagem, trabalhei muitos anos com cinema. Tudo isso é todo um diálogo, tudo é permanente... inventar, absolutamente inventar isso não existe, (incomp.).<sup>304</sup>

Sobre a propriedade da montagem para a conformação da obra, Eisenstein coloca que decorre do fato de que dois pedaços de filme, expostos juntos, criam um novo conceito, uma nova qualidade, decorrente da justaposição. Afirma que: “[...] Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. [...]”<sup>305</sup>

Observe-se que, na fala do cineasta, a qualidade total resultante não é uma somatória dos dois primeiros objetos, ou formas expostas, mas um produto independente:

[...] a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. [...] <sup>306</sup>

Assim, pode-se pensar que uma das diretrizes norteadoras de Athos Bulcão era justamente a montagem da obra. Os elementos individuais, configurados em cada azulejo, seu desenho e cor, propiciavam montar um conjunto azulejar onde essa qualidade a que o cineasta se referia, surge não como o produto de um somatório de azulejos, mas na sua qualidade total de uma parede dançante, em movimento.

A montagem produzida pelo artista perseguia um tema: o movimento. Assim, direcionava-se antes a um produto final, montado e articulado, com efeito de

<sup>304</sup> BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p.16. Grifo Nosso.

<sup>305</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002. p.14.

<sup>306</sup> Ibidem, p.16.

movimento. Alia-se ao fato o pressuposto de um observador que caminha, que passeia o olhar.

Conforme se observa no desenvolvimento dos projetos de 1976 – 1978 (para o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos e Terraço), as peças individualizadas já propunham tensões determinadas a resultar no tema geral de movimentação da parede. A diretriz montagem-movimento já estava presente nas peças, individualmente, caracterizado em suas tensões desenho-cor.

Eisenstein ainda chama a atenção para essa compreensão da imagem quando afirma que cada fragmento da montagem não poderá mais existir, no corpo final formado, sem relação, “mas como uma dada *representação particular* do tema geral”.<sup>307</sup>

[...] A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.<sup>308</sup>

Quando Athos Bulcão imagina o espectador em movimentação pelo espaço arquitetural, aponta suas diretrizes para o próprio espectador, num jogo sinestésico e dinâmico.

[...] A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas.<sup>309</sup>

Entretanto, como considerar o não figurativo na construção dessa montagem proposta pelo artista que parece vir ao encontro do pensamento de um cineasta que trabalhou com formas figurativas? Como considerar a ausência de figura e nossa percepção de movimento? Uma vez que tudo que se movimenta infere em nossa percepção como “vivo”, ou animado? De onde poderia surgir a percepção do movimento a partir da montagem de formas não figurativas?

<sup>307</sup> EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar editora, 2002, p.18

<sup>308</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>309</sup> Ibidem, p.29. Pontue-se a forma pessoal com que Eisenstein se utiliza do termo “intenção”.

É justamente nos embates levantados acerca da fotografia e dos primórdios do cinema, anteriores a 1900, que a discussão levantada por Michaud (2013)<sup>310</sup>, sobre a dissociação imagética do movimento dos corpos, nos interessa:

Entre as imagens de cidades desérticas de 1839 e as de 1859, sob o efeito da redução dos tempos de exposição, que permitiu substituir o brometo de colódio pela emulsão de gelatina, dez a cem vezes mais sensível, os corpos em movimento entraram na fotografia, mas para se imobilizarem nela. Aos primeiros observadores da fotografia, representar o movimento afigurou-se uma contradição objetiva: sua reconstituição numa superfície única, na qual todos os estados sucessivos do corpo em ação eram reduzidos à simultaneidade, assumia o aspecto de uma dissolução da aparência da substância fotográfica, confundindo-se a massa e o contorno do modelo num amálgama de partículas luminosas. Se a fotografia, com a redução do tempo de exposição, conseguiu fixar a imagem de um corpo se deslocando no espaço, ela o fez retirando um segmento acabado na curva de seu deslocamento: ao captar a aparência dos elementos móveis, longe de captar o movimento, ela se desfez dele.

[...] Com os primórdios da cinematografia, a combinação do avanço do filme com a película perfurada e a impressão fotográfica, autorizando o resgate do movimento, viria a ser fugazmente percebida como uma vitória simbólica sobre a morte – o que fez ressurgir antiquíssimos reflexos animistas no espectador e no operador.<sup>311</sup>

Nesse sentido, o autor (2013), versando sobre a poética dos elementos móveis do fisiologista Étienne-Jules Marey, traça um paralelo na forma como o historiador da arte Aby Warburg procura demonstrar o movimento potencialmente contido nas imagens (figurativas) e o trabalho realizado pelo fisiologista com a fotografia, a partir da qual isolou o movimento numa sequência de formas abstratas, ou não figurativas.<sup>312</sup>

Discorrendo sobre o desenvolvimento das câmaras de filmagem e projeção, e da pura tentativa da captura de movimento, independentemente de cenários e fundos figurativos, Michaud comenta:

A sala de projeção do departamento fotográfico da Edison Manufacturing Company, tal como descrita por Dickson, conservava a marca dessa circularidade entre gravação e reprodução, que presume que as figuras ressurgam da câmara escura idênticas a elas mesmas, sob a forma em que foram colhidas; era um espaço revestido de painéis pretos, para impedir a refração da luz proveniente da tela, um espaço não ilusionista e sem especificação, destinado a não imitar as aparências, a restabelecer a presença: [...]

[...] Quando a figura avança para fora de seu lugar (*na projeção*), a ênfase já não recai em seu deslocamento no espaço, mas no evento duplo de sua manifestação e seu esvaecimento. Aparecimento e desaparecimento ficam inextricavelmente misturados: são as duas faces de um único fenômeno. Ao

<sup>310</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Pref. Georges Didi-Huberman. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013. p.45.

<sup>311</sup> Ibidem, p.49.

<sup>312</sup> Ibidem, p.90.

irromper na imagem, a figura permite ver sua exclusão de qualquer contexto.<sup>313</sup>

E, demonstrando as possibilidades abertas:

Cada tema gravado no palco do Black Maria apresenta a narrativa de um corpo que aparece e se torna imagem, um corpo às voltas com suas próprias modificações, das quais a apresentação do contorcionista é a mais pura expressão. [...]; todos os atores que comparecem perante a objetiva da câmera mostram os corpos se emancipando do universo físico, uma imagem purificada do movimento na qual vem aflorar, fugazmente, a representação da linha sinuosa que, da mesma forma, não parou de obcecar os artistas do Renascimento, quando eles procuraram representar o ser vivo.<sup>314</sup>

O autor, apontando como Aby Warburg punha em xeque a crença, segundo a qual, a arte do Renascimento pautava-se sobre a harmonia e estabilidade das formas, para plantar uma perspectiva “segundo a qual os artistas modernos ter-se-iam interessado pela Antiguidade para nela selecionar não entidades estáveis, fixadas segundo parâmetros iconográficos, mas movimentos que questionavam qualquer estabilidade”<sup>315</sup>, traça a relação com os trabalhos de Marey, nos quais, isolando os traços dinâmicos do movimento numa sequência de fotografias, era capaz de produzir a mesma potencialidade móvel acerca da qual Aby Warburg se referia.

Num texto publicado em 1894, sobriamente intitulado *O movimento*, Marey registra os resultados de suas pesquisas, conduzidas no Collège de France durante a década anterior, sobre a transcrição do movimento. Ele procura resolver a aporia com que a fotografia se chocou quando o aperfeiçoamento das emulsões rápidas permitiu que ela fosse aplicada à descrição de corpos móveis: visto que o movimento é por essência irreduzível à instantaneidade, para obter uma expressão dele que não seja a de um corpo detido em seu curso é preciso dissociá-lo do corpo que ele atravessa, que o transporta e com o qual ele não se identifica.

Buscando não mais *reproduzir* a aparência do movimento, porém *reconstituí-lo* a partir de uma análise prévia de suas propriedades visuais, Marey o considerou em sua textura distinta, inacessível à amostragem fotográfica. A consideração das posturas mantidas pelo objeto móvel foi abandonada em prol das **transições evanescentes** que as ligam e cuja visibilidade própria se tratava de exprimir. **Abstraindo a roupagem sensível do movimento, era preciso reconstruí-lo a partir de um conjunto de fórmulas visuais que não pressupõem a figurabilidade, mas, ao contrário, a condicionam.**<sup>316</sup>

Segundo Michaud (2013), Marey se utilizou de um homem vestido com uma malha preta, com rosto coberto com capuz, em quem, ao longo dos membros,

<sup>313</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Pref. Georges Didi-Huberman. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013. p.53. Nota nossa.

<sup>314</sup> Ibidem, p.59.

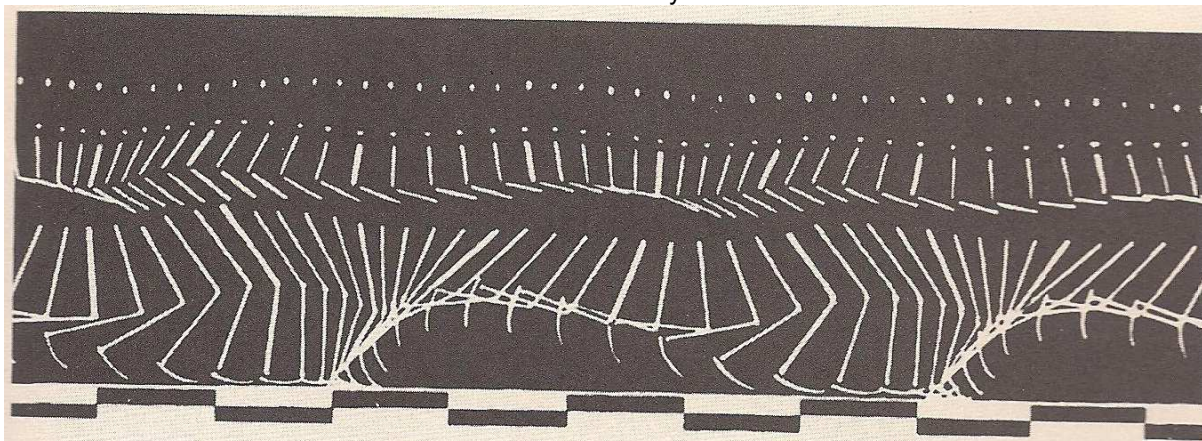
<sup>315</sup> Ibidem, p.95.

<sup>316</sup> Ibidem. p.90. Grifos do autor (itálico); Grifos nossos (negrito).



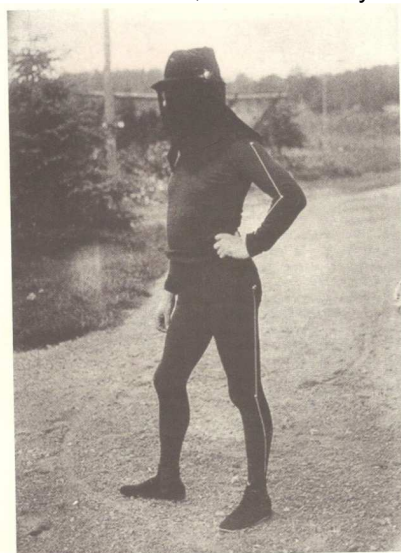
colocou “galões marcados por pontos brilhantes nas articulações” <sup>317</sup> (figuras 85A e 85B). Fotografado sobre fundo também preto, a figura humana desaparecia, deixando em seu rastro o registro do movimento sucessivo dos pontos brilhantes.

FIGURA 85A: Étienne-Jules Marey, cronofotografia parcial da corrida do homem, 1883. Beaune, Museu Marey.



FONTE: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a Imagem em Movimento**. Rio de Janeiro: Ed. Contratempo / Museu de Arte do Rio, 2013. p.91, fig. 26a.

FIGURA 85B: Étienne-Jules Marey, Demenÿ vestindo a roupa preta com galões e pontos brancos, 1883. Beaune, Museu Marey.



FONTE: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a Imagem em Movimento**. Rio de Janeiro: Ed. Contratempo / Museu de Arte do Rio, 2013. p.92, fig.26b.

Dessa forma, cabe aqui a ideia de que Athos Bulcão perseguia, em suas diretrizes, a expressão desse movimento, o qual ele percebia articulado no cinema nascente de sua época.

<sup>317</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Pref. Georges Didi-Huberman. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013. p.91.

Um primeiro aspecto com que o texto de Michaud (2013) ajuda na compreensão formal do trabalho de Athos Bulcão para o painel do terraço do Teatro Nacional, por exemplo, é justamente a análise que o autor faz desse trabalho de Marey, o qual, demonstrando o movimento não na sucessão de posturas mantidas pelo objeto móvel, mas na “transição evanescente” que as ligam.

Os espaços entre peças do painel do artista trabalham justamente como essa passagem “evanescente” entre uma figura e outra imbuída daquelas tensões visuais. Para além disso, considerando o pensamento exposto por Michaud (2013), de que, para Marey, era necessário abstrair os pontos limites dessa transição da imagem, a fim de se abstrair o movimento, revela-se a construção dinâmica da imagem a partir da própria conformação não-figurativa: “era preciso reconstruí-lo a partir de um conjunto de fórmulas visuais que não pressupõem a figurabilidade, mas, ao contrário, a condicionam”.<sup>318</sup>

É a partir daí que o autor conclui:

Dado que a visibilidade do corpo mais constitui um obstáculo que um referencial útil, trata-se de afugentar sua espessura e sua opacidade, de invocar sua presença arrancando-a da substancialidade. Então, desviando-se da exploração do instantâneo, Marey propõe-se “reduzir artificialmente a superfície do corpo estudado”, ou seja, fazê-lo desaparecer, instaurando um conjunto de processos que visam a neutralizar a aparência do corpo móvel em prol da pura fenomenalidade da força que ele veicula.<sup>319</sup>

É assim que surgem as imagens não figurativas de Marey, porém repletas do referencial de movimento dos corpos. Dessa forma, Michaud relaciona o texto do fisiologista, *O movimento*, com o *Atlas Mynemosine*, de Aby Warburg, uma vez que “a figura já não é concebida como uma modificação ou um estado, mas como a manifestação de uma energia que se atualiza num corpo.”<sup>320</sup>

[...] O corpo do homem do botão prateado desaparece da folha de estudo para dar lugar a outra figura: a da energia em movimento, que desenha em sua trilha, sob a forma de um risco de luz persistente, a silhueta de uma cobra.<sup>321</sup>

Importa considerar que a constituição de obras de arte não figurativas, imbuídas de movimento, pode também ser identificada no trabalho de concretistas e neoconcretistas. Ronaldo Brito (2002) discorrendo sobre os conceitos básicos

<sup>318</sup> MICHAUD, 2013, op. cit. (nota 316), p.90.

<sup>319</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Pref. Georges Didi-Huberman. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013. p.90-91.

<sup>320</sup> Ibidem, p.91.

<sup>321</sup> Ibidem, p.95.

trabalhados dentro do neoconcretismo localiza dois<sup>322</sup>, que podem ser úteis ao entendimento dessa questão.

Trata-se da ideia de tempo e da de espaço. Em torno da de tempo, o autor difere o viés tratado através da *op art* e da arte cinética em contraposição ao da *minimal art*. Uma vez que, para as duas primeiras, era tratado como um resíduo do pensamento metafísico, articulando-se com o cientificismo e o ambiente tecnológico, constituiu uma ideia de tempo mecânico. “Haveria então que pensá-lo (o tempo) enquanto *movimento*, estímulo perceptivo atual, elemento concreto do repertório das artes visuais.”<sup>323</sup>

Nesse sentido, o neoconcretismo (e depois dele a *minimal*) operou uma ruptura na sequência do desenvolvimento construtivo: o seu desinteresse pela tecnologia como fator intrínseco à produção e a insistência sobre uma ideia virtual de tempo, bem como sua recusa em enquadrar a forma em limites apenas óptico-perceptivos, colocavam até certo ponto em xeque alguns sólidos princípios dessa tradição. [...]

O tempo toma no neoconcretismo um sentido construtivo muito pouco ortodoxo. À ideia concreta do tempo como movimento mecânico ele opôs o tempo como duração e como virtualidade. [...].<sup>324</sup>

E, fazendo-se aqui um encontro entre neoconcretismo, Didi-Huberman e Agamben, cite-se Ronaldo Brito:

O tempo neoconcreto é fenomenológico, recuperação do vivido, repotencialização do vivido. E nesse sentido ele foi um precursor das tendências dominantes dos anos 60 que representavam um esforço para abolir a distância entre arte e vida.<sup>325</sup>

Quanto ao espaço no neoconcretismo, Brito (2002) o denomina *campo* e o qualifica de um “caráter ativo”<sup>326</sup>: “O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho.”<sup>327</sup>. É justamente nessa ação que o autor demonstra a tentativa neoconcreta de liberar a arte de seus suportes clássicos, de questionar seus pressupostos e gerar uma nova relação entre o observador e a obra de arte:

Implicitamente havia nele (no neoconcretismo) uma recusa da integração funcionalista da arte na coletividade e a abertura para se pensar a *função-arte*, discutir os seus efeitos para além de uma história fechada da arte.<sup>328</sup>

<sup>322</sup> BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.77.

<sup>323</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>324</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>325</sup> Ibidem, p.80.

<sup>326</sup> Ibidem, p.80.

<sup>327</sup> Ibidem, p.81.

<sup>328</sup> Ibidem, p.83. Grifo do autor. Nota nossa.

Assim, é importante pontuar que, dentro das possibilidades de permuta de Athos Bulcão, havia escolhas e limites na sua prática. Se, por um lado, aceita e agrega paulatinamente o não-figurativo ao seu trabalho (a partir do final da década de 1950), por outro, mantém-se fiel, ao longo de sua trajetória, à busca pela montagem do movimento na obra de arte.

Ao se pensar sua obra artística para o Teatro Nacional de Brasília, as escolhas não-figurativas partiam, primeiro, de pressupostos geridos nas solicitações projetuais do arquiteto, consolidados em uma proposta de espaço arquitetônico; segundo, daquelas possíveis de carregarem em si a demonstração do movimento, além de sua transformação durante o movimento dos corpos, dos observadores.

Se as diretrizes formais foram aquelas passíveis de demonstração de movimento, que também podem ser encontradas nos concretistas e neoconcretistas, a diretriz à qual se vinculava a composição final da obra, sua montagem, e o movimento humano no espaço, estava longe daqueles artistas. Athos Bulcão foi buscá-la no cinema do início do século XX.

Por fim, é importante pontuar a percepção que se obtém, nesses trabalhos, sobre o estatuto de obra de arte em sua trajetória. Veja-se que, nos trabalhos de desenho e pintura se mantém no suporte clássico da obra, e o mesmo se poderia dizer de suas fotomontagens. Ao passar para os painéis a partir da azulejaria, vai paulatinamente adentrando os baixos-relevos até chegar a uma obra escultural como o painel das empenas norte e sul do Teatro.

Esta última obra, em especial, além de carregar o movimento intrínseco à sua conformação, demonstrado no capítulo 2, obtém do movimento solar e do movimento humano ao redor do edifício, relações espaços-temporais que extravasaram qualquer de seus trabalhos em relação direta com a arquitetura.

## CONCLUSÃO

### **A relação arte–arquitetura no trabalho de Athos Bulcão para o Teatro Nacional de Brasília.**

Conforme apresentado na introdução deste trabalho, o discurso de integração das artes com a arquitetura, semeado no Brasil através de Le Corbusier e difundido por Lúcio Costa, serve de base para entender as obras de arte em edifícios como o antigo MES, a Igreja da Pampulha ou mesmo as obras de Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti para o Teatro Nacional de Brasília. Entretanto não é suficiente para sustentar a relação da arte de Athos Bulcão com a arquitetura de Oscar Niemeyer.

O processo criativo desse artista, intimamente relacionado às solicitações niemeyeranas e atrelado a um objeto formal proposto, constituiu-se a partir da própria arquitetura e demonstra-se através dela. A questão indica uma condição que extravasa aquele discurso inserido por Lúcio Costa na década de 1930. Daí a necessidade de investigação desses objetos formais históricos a partir dos discursos dos próprios envolvidos: arquiteto e artista.

O encargo de Oscar Niemeyer a Athos Bulcão solicitava, para as empenas norte e sul do teatro, uma intervenção formal no edifício com um fim específico: provocar a sensação de leveza no objeto arquitetônico. A intenção do painel dirige-se, antes, a potencializar um aspecto formal do edifício do que a constituir-se como uma obra de arte autônoma.

Quanto aos painéis internos, a solicitação ao artista vinha no sentido de reforçar, ou salientar, os pressupostos do espaço arquitetural que Oscar Niemeyer buscava aplicar aos seus edifícios. Pontue-se ainda que os painéis azulejares produzidos enquanto obras de arte autônomas, por outros artistas, para a arquitetura da primeira metade do século XX, carregavam um figurativismo capaz de sustentar aquela intenção.

Os painéis de Athos Bulcão para o interior do Teatro Nacional foram constituídos a partir do não-figurativo e, embora sua intenção volte-se ao próprio espaço arquitetural e demonstrem as diretrizes do artista, existem ainda em função da arquitetura, sem autonomia.

As diretrizes de Athos Bulcão podem ser identificadas ao longo de sua trajetória. O desenvolvimento de seus desenhos a bico de pena, suas ilustrações e mesmo fotomontagens, apresentadas no capítulo 1, tinham relação direta com o espaço cênico, justamente o ponto de entrada do artista nas artes, através de uma

arte de espetáculos. Sua afinidade com o teatro e sua paixão declarada pelo cinema são constantemente expressas nessas imagens.

Suas experiências com figurinos e cenografia também podem ser consideradas importantes para seus trabalhos posteriores com a arquitetura, que pode ser pensada como um espaço cênico, apto às propostas criativas do artista. A movimentação de pessoas nesse espaço, o tipo de reunião humana para a qual a arquitetura é projetada, contextualizam tanto os espaços quanto o público.

Uma observação importante aponta para a apropriação que o artista fez de elementos da arte cinematográfica do início do século XX. Assim, pode-se pensar que uma das diretrizes norteadoras de Athos Bulcão era justamente a montagem da obra. Os elementos individuais, configurados em cada azulejo, seu desenho e cor, propiciavam montar um conjunto azulejar onde essa qualidade a que o cineasta Eisenstein (tão admirado pelo artista) se referia, surge não como o produto de um somatório de azulejos, mas na sua qualidade total de uma parede dançante, em movimento, ou mesmo, desaparecendo, como é o caso das empenas norte e sul do Teatro Nacional.

A experiência do artista na Universidade de Brasília, bem como seu convívio com arquitetos que trabalhavam com o concreto pré-fabricado, ajuda a compreender o aparecimento do material em seu trabalho. É certo que Oscar Niemeyer não adotou linhas curvas para esse edifício, mas tampouco ângulos retos. O ângulo que determinou sua configuração formal como um tronco de pirâmide justifica-se nos pressupostos do arquiteto em fechar aquele espaço arquitetônico, configurando interior e exterior numa única forma (figura 31B).

A opção do artista por elementos pré-fabricados e prismáticos, para as empenas norte e sul, justifica-se nas experiências de pré-fabricação da UNB e na presença de João Figueiras Lima como elemento de contrapeso naquelas escolhas. Já sua configuração formal surgiu de experiências sobre volume, luz e sombra. Seu trabalho anterior com azulejaria, em que buscou trabalhar os cheios e vazios no intuito de retirar dos longos panos de parede o peso de sua apresentabilidade, também faz eco em suas escolhas para produzir leveza naquelas empenas.

Deve-se considerar ainda, quanto àquele espraiamento da arte de Athos Bulcão por diversos suportes, a oportunidade que teve, através do funcionalismo público na NOVACAP, de experimentar a Pedra e a Madeira. Com a primeira procurou extravasar seu sentido comum voltado ao revestimento, uma vez que foi

tratada pelo artista como um elemento ora ilusionístico, ora musical e, o mais importante, relacionava-a, assim como sua azulejaria, à movimentação do expectador nos espaços arquiteturais onde foram instaladas.

A madeira aparece como suporte para elementos acústicos em três salas, antes de seu trabalho para a Sala Martins Pena. Enquanto nos três primeiros trabalhos (figuras 79, 80 e 81) é tratada como elemento portador de cor e movimento em relação à própria parede suporte, na Sala Martins Pena permanece com seu aspecto real, em continuidade ao próprio revestimento das paredes da sala (figuras 84A, B e C). Sua apresentabilidade acontece a partir do movimento executado pela própria madeira que reveste a parede, como se fosse um único corpo.

A retomada do concreto para os elementos acústicos da Sala Villa-Lobos é um aspecto singular, uma vez que remete aos blocos de concreto das empenas norte e sul do edifício. Através da comparação dos projetos do artista com os do arquiteto responsável pelo projeto de acústica, Igor Sresnewsky, pode-se constatar a tentativa de Athos Bulcão em respeitar o projeto do arquiteto.

Apesar de não serem perfeitamente idênticos os ângulos de reflexão acústica dos módulos do painel do artista com relação ao projeto, é certo que houve a tentativa de se produzir uma obra com funções refletoras do som. O fato de haver pequenas modificações nos ângulos indiciam que aconteceram novos entendimentos entre artista e arquiteto para que se adequasse a posição dos módulos do painel às paredes da Sala.

A diferença formal entre os elementos propostos no projeto do arquiteto e nos desenhos do artista para esse painel demonstra a liberdade do segundo em propor novos objetos aos arquitetos com quem trabalhava. Nesse aspecto, o não figurativo, a opção por uma linguagem formal com elementos puros, permitia a Athos Bulcão intervir nesses projetos de forma a potencializar os elementos e os espaços arquiteturais.

O contexto formativo de Athos Bulcão, na década de 1940, indica que circulou tanto entre artistas que trataram o figurativo como expressão de posições políticas (como Carlos Scliar e Candido Portinari) quanto entre aqueles que trabalhavam a forma e a desconstrução de imagem como tema para a própria obra de arte (como o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes). O tema principal do artista ligava-se aos palcos e ao carnaval carioca.



A partir de seus desenhos, ilustrações e fotomontagens, bem como a descrição de Ruben Navarra (1947)<sup>329</sup> sobre seu processo criativo permitem relacionar suas obras às afirmações de Cocchiarale (1998)<sup>330</sup> e Chiarelli (2003)<sup>331</sup> quanto à lateralidade delas ao longo do século XX. Nos seus trabalhos, tanto as possibilidades criativas dadaístas quanto surrealistas podem agregar conhecimento acerca do seu processo criativo. Por outro lado, é certo que mantinha a construção clássica das cenas e não fugiu aos arranjos de perspectiva das imagens. O que de fato demonstra Athos Bulcão como um mundo à parte de escolas ou grupos nomeados ao longo daquele século.

O desenvolvimento paulatino de sua arte sobre suportes diversos também permite avaliar sua trajetória experimental. Se já trabalhava o cênico e o movimento dos corpos ao longo da década de 1940, na década de 1950 receberia a oportunidade de criar para espaços reais, que fosse a partir da própria cenografia, pois passa a instalar seu trabalho em espaços construídos, sobre a arquitetura, inicialmente com suas fotomontagens e posteriormente com seus azulejos.

A pintura parietal para as primeiras obras de Brasília já denotavam o limite de seu trabalho dentro da proposta figurativa, tocando as possibilidades plásticas do não figurativo (figuras 22 e 23). Os azulejos do artista entre 1955 e 1958 demonstram que, para novos suportes, também a linguagem de seu trabalho solicitava novos entendimentos.

Nesse percurso, o movimento parece ter sido busca constante, fosse na representação pictórica de corpos em movimento, fosse na ilusão ótica de paredes dançantes ou na movimentação humana no espaço arquitetônico.

O cinema, enquanto novas possibilidades abertas, paulatinamente, ao longo da primeira metade do século XX, também forneceu parâmetros e recursos artísticos para Athos Bulcão. Na medida em que imagem, movimento e som articulavam-se na tela, também o artista se apropriava dos novos pensamentos plásticos que seguiram nesse sentido.

Eisenstein (2002)<sup>332</sup>, quando propôs um cinema capaz de produzir algo que somente sua natureza artística o pudesse fazer, afirmava que se apropriava das

---

<sup>329</sup> NAVARRA, op. cit. (nota 114), p.4.

<sup>330</sup> COCCHIARALE, op. cit. (nota 152), p.315.

<sup>331</sup> CHIARELLI, op. cit. (nota 168), p.75.

<sup>332</sup> EISENSTEIN, op. cit. (notas 284 e 285), p.11 e 54.

experiências que as outras artes construíram anteriormente à cinematografia que despontava (Ver a partitura áudio-visual de Sergei Eisenstein na figura 87).

Se a montagem fílmica aliou o somatório de imagens na produção de um único efeito final, também o artista assim articulou seu trabalho para a arquitetura. As ideias de manipulação da câmera, parada ou em movimento, bem como seus efeitos sobre o cenário filmado, parado ou em movimento, podiam fornecer conteúdo passível de ser transportado para seus painéis.

Sua experiência na UNB, sua investigação acerca do volume, da luz e da sombra, agregaram valor ao seu trabalho, não na composição de profundidade, mas justamente na produção do movimento na obra de arte. Os desdobramentos das pesquisas com o pré-fabricado dentro da universidade trouxeram novo material ao repertório do artista, permitindo pensar não apenas aqueles volumes, mas os baixos-relevos a partir dos revestimentos em pedra, por exemplo.

Dessa forma, pode-se inferir que a relação da arte desse artista com a arquitetura de Oscar Niemeyer não visava a existir por si mesma, mas existir a partir da própria arquitetura, de seu próprio suporte. Sua intenção articulava-se, por um lado, à potencialização formal proposta pelo arquiteto, aos espaços dados pelo objeto arquitetônico e, por outro, às diretrizes animadas do artista, que solicitavam o movimento na obra de arte e o movimento do espectador.

Seu trabalho não foi pensado como uma obra de arte a priori, depois articulada no espaço arquitetônico, mas para cada arquitetura a ele proposta. Se Sergei Eisenstein propôs para a arte fílmica a sincronização dos sentidos através da partitura audiovisual, Athos Bulcão propôs essa sincronização na sinestesia da movimentação de um corpo humano no espaço arquitetônico.

FIGURA 87: A sincronização dos sentidos na partitura áudio-visual proposta por Eisenstein: *Uma sequência de Alexander Nevsky*.

The figure is a multi-layered audio-visual score. At the top, it features musical notation for piano and voice, with measures numbered 1 through 17. Below the music, there are 13 film stills arranged in a grid, labeled PLANO I through PLANO XIII. Underneath the stills, there are several rows of data: 'Fotogramas' (frames), 'Frasas musicais' (musical phrases) with letter codes (A, B, C, B<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>), 'Música' (music) with a piano score, 'Duração (em medidas)' (duration in measures) with numerical values, 'Diagrama da composição das imagens' (image composition diagram) with silhouettes, and 'Diagrama da montagem' (montage diagram) with a waveform-like graph.

FONTE: EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2002, p.118-119.

FIGURA 88: Apropriações do Paineis das Empenas Norte e Sul do Teatro Nacional de Brasília.



FOTOGRAFIA: Luiz Humberto. FONTE: PETIT, Jean (Maquette et couverture). **Athos Bulcão**. *Intégration architecturale*. Genève/Suisse: Éditions Rousseau, 1974. p.6.

## REFERÊNCIAS

ACADÉMIE de La Grande Chaumière. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao237910/academie-de-la-grande-chaumiere>>.

Acessado em: 03 ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN:978-85-7979-060-7.

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.81 – 115.

AGAMBEN, Giorgio. **Do Livro à Tela: o antes e o depois do livro**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: Diálogos Mediterrâneos, n.9. Curitiba: UFPR, 2015, p.119-132. Disponível em: <<http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/195>> Acessado em: 05 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ALBERTO, Claus Chaves. **A pré-fabricação e outros temas projetuais para campi universitários na década de 1960: o caso da UnB**. In: RISCO - Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, n.10. São Paulo: USP, 2009, p.80-90. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44781>>. Acessado em: 16 maio 2017.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 2ªed.rev. São Paulo: Nobel, 1987.

AQUINO, Flávio de. **Duas Foto-Montagens de Athos Bulcão**. In: Revista Módulo, n.3. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, dez/1955, p.56-57.

\_\_\_\_\_. **Azulejos e Vitral de Athos Bulcão para Brasília**. In: Revista Módulo, n.10. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, ago/1958, p.26-29.

ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ªed. 5ªreimpr. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 1992, p.263-506.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. 2ªed. 2ªreimpr. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BORGES, Carolina da Rocha Lima. **A artisticidade no Ministério da Educação e Saúde: do apolíneo ao dionisiaco**. 2008. 110f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/5111>>. Acessado em: 05 maio 2015.

BOTEY, Josep Ma. **Oscar Nimeyer, works and projects**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1996. (bilingue).

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 1ª reimpr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 112p. Série espaços da arte brasileira.

BUENO, Maria Lúcia. Semana de Arte Moderna. **Programa Culto Circuito**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Publicado em 21 jan. 2013 no Youtube. Audiovisual, 27'24". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLKzF49-SKY>>. Acessado em: 17 maio 2017.

BUENO, Maria Lúcia. **Do Moderno ao Contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas**. In: Revista de Ciências Sociais, v.41, n.1. Fortaleza – CE: Programa de pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, UFC, 2010, p.27-47. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/issue/view/67>>. Acessado em: 22 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. (PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de). **Os mundos da arte de Milton Dacosta**. In: Perspectivas: Revista de Ciências Sociais, v.17/18. São Paulo: UNESP, 1994/1995, p.267-285. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/issue/view/29>>. Acessado em: 01 maio 2017.

BULCÃO, Athos. Habitante do silêncio em Brasília. Entrevista concedida à Carmem Moretzsohn para o Jornal de Brasília (1998). In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p.356-359.

BULCÃO, Athos. Bicho-sol, Bicho-lua. In: **Tempos de Guerra – Hotel Internacional/ Pensão Mauá**. Frederico Moraes (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo nº6 do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro.

BULCÃO, Athos. Depoimento. In: **Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 47 páginas (transcrição).

BULCÃO, Athos. Depoimento sobre Carlos Scliar. In: LONTRA, Marcus. **Scliar – a persistência da paisagem: uma aventura moderna no Rio**. Rio de Janeiro: MAM, 1991. s/p. Catálogo da exposição homônima inaugurada em set/1991.

BULCÃO, Athos. Entrevista. In: MORICONI, Sérgio (Direção). **Fantasia Luminosa: Athos**. Brasília: ASA Cinema & Vídeo, 1998. Audiovisual: 19'34". Arquivo da Fundação Athos Bulcão: 0' – 19'45". Trecho: 11'45" – 11'52".

BULCÃO, Athos. Entrevista. In: MARTINO, Malu de (Direção). **Athos Bulcão: uma trajetória plural**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. Audiovisual,



9'56". Vídeo da exposição homônima, 22 jan.1998 a 05 abr.1998, Centro Cultural Banco do Brasil/FUNDATHOS. Fernando Cocchiareale (Curador). Cláudio Telles (Coord.). Arquivo da Fundação Athos Bulcão: 19'45" – 29'50". Trecho: 26'29" – 27'16".

BULCÃO, Athos. **Documentário e Entrevista**. Brasília: Radiobrás, 1998. Audiovisual, 19'57". Entrevista concedida ao programa NBR Galeria, EBC. Arquivo da Fundação Athos Bulcão: 29'50" – 49'59".

BULCÃO, Athos. **Pronunciamento do Professor Athos Bulcão (1998)**. Brasília: Site oficial da UNB - Títulos e Condecorações. Disponível em: <[http://www.unb.br/titulos/prof\\_emerito.php](http://www.unb.br/titulos/prof_emerito.php)>. Acessado em 01/07/2016.

CABRAL, Eduardo (Coord.). **Teatro Nacional Cláudio Santoro: forma e performance**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, ITS, 2004.

CAVALCANTI, Carlos (Org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. v.1. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1973/1975.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo**. In: Revista Ars. v.1, n.1. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2003, p.67-81. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/245>>. Acessado em 06 jan. 2018.

COCCHIARALE, Fernando. **Athos Bulcão – Fotomontagens**. In: Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, n.27. Maria Inez Turazzi (Org.). [S.l.]: IPHAN, 1998. p.314-325. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf>>. Acessado em 19 jul. 2016.

CURADORES – Sérgio Camargo: Luz e Matéria. [S.l.]: Ancine; Itaú Cultural: 2015. Publicado em 10 dez. 2015 no Youtube. Audiovisual, 11'43". Vídeo da exposição homônima, 28 nov. 2015 – 09 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RqOdTI4mJnI>>. Acessado em 09 jan. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. 360p.

\_\_\_\_\_. **Inquietar-se diante de cada imagem**. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui. In: Revista Vacarme, nº37, out. 2006. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article1210.html>>. Acessado em 21 jul. 2017. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko publicada no blog Flanagens, 2011. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>. Acessado em 21 jul. 2017.

DUARTE, Bárbara Pinto. **Ventania, de Athos Bulcão: Ruptura e Integração**. 2009. 108f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3839>>. Acessado em: 05 maio 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista. In: **Sérgio Camargo: Luz e Matéria**. [S.l.]: Ancine; Itaú Cultural: 2015. Publicado em 27 nov. 2015 no Youtube. Audiovisual, 8'38". Vídeo da exposição homônima, 28 nov. 2015 – 09 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l7gb42QO1yM>>. Acessado em: 09 jan. 2018.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1989.

\_\_\_\_\_. **Le Corbusier no Brasil: Negociação política e renovação arquitetônica. Contribuição à História Social da Arquitetura Brasileira**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.6, n.16. Rio de Janeiro: ANPOCS, 1991. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/universo/acervo/biblioteca/periodicos/rbcs/221-rbcs-16>>. Acessado em 21 dez. 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ESCOLA Superior de Desenho Industrial (Esdi). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280406/escola-superior-de-desenho-industrial-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 24 fev. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FORTHMANN, Heinz (realização). **Universidade de Brasília: Primeira experiência em pré-moldado**. Assessor técnico: João Figueiras Lima. Brasília: UNB, 1962-1970. Publicado em 18 set. 2015 no Youtube, Arquivo Central – UNB. Audiovisual, 18'47". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZ1T-emq9rw>>. Acessado em: 07 ago. 2017.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288p.

FRAMPTON, Kenneth. De Stijl – A evolução e dissolução do neoplasticismo: 1917 – 1931. Texto de 1968. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.103-115.

FUNDATHOS (Org.). **Athos Bulcão: Uma trajetória Plural**. Texto de Fernando Cocchiarale. Cronologia de Cláudio Telles. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998. 48p. Catálogo da exposição homônima, 22 jan.1998 a 05 abr.1998, Centro Cultural Banco do Brasil/FUNDATHOS. Fernando Cocchiarale (Curador). Cláudio Telles (Coord.).



FUNDATHOS. **Athos Bulcão**. Valéria Maria Lopes Cabral (Org.). Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. 404p.

FURTADO, Aleixo Anderson. **Depoimento**. Entrevista concedida a Luciana Fonseca de Melo Adam. Brasília, Jun./2017. Anexa a este trabalho.

FURTADO, Aleixo Anderson. **Depoimento**. In: SOARES, Eduardo Oliveira. Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro. 2013. 338f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 311-322.

GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. **Integração das artes no Paraná – 1950 a 1970: a conquista do espaço público**. 2006. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-10102006-143702/pt-br.php>>. Acessado em: 05 maio 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA (IBECC). **Todo Mundo e Ninguém**. In: Cadernos de Teatro, n.1. Rio de Janeiro: O Tablado, 1956, s/p. Disponível em: <<http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>>. Acessado em: 04 ago. 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Inventário do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília – INBMI**. Daniela Lorena Fagundes de Castro (Coord.). Brasília: IPHAN, 2010.

LAMOIA, Milena Guerson. **Tessituras entre espaço e memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.uff.br/jspui/handle/uff/420>>. Acessado em: 24 abr. 2017.

LIMA, João Figueiras. **Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia**. In: Revista Módulo, n.40. Rio de Janeiro: Avenir Editora, set. 1975, p.46-49.

\_\_\_\_\_. **Igreja do Centro Administrativo da Bahia**. In: Revista Módulo, n.40. Rio de Janeiro: Avenir Editora, set. 1975, p.50-53.

\_\_\_\_\_. **Secretarias do Governo do Estado da Bahia – C.A.B.** In: Revista Módulo, n.40. Rio de Janeiro: Avenir Editora, set. 1975, p.54-57.

\_\_\_\_\_. **Residência J.S.N. em Brasília**. In: Revista Módulo, n.43. Rio de Janeiro: Avenir Editora, jun. 1976, p.62-67.

\_\_\_\_\_. **Planejamento Hospitalar**. In: Revista Módulo, n.45. Rio de Janeiro: Avenir Editora, abr. 1977, p.42-47.

\_\_\_\_\_. **Hospital de Taguatinga**. In: Revista Módulo, n.45. Rio de Janeiro: Avenir Editora, abr. 1977, p.48-55.

\_\_\_\_\_. **Sede da Petrobrás**. Brasília-DF. In: Revista Módulo, n.52. Rio de Janeiro: Avenir Editora, dez. 1978 / jan. 1979, p.66-75.

\_\_\_\_\_. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Figueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. Série *O que é ser*.

\_\_\_\_\_. **Athos Bulcão: a linha tênue entre arte e arquitetura. Entrevista concedida à Cláudia Estrela Porto**. In: Athos Bulcão. Valéria Maria Lopes Cabral (Org.). Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p.34-41.

\_\_\_\_\_. **Nunca pensei em ser arquiteto**. Texto de Ledy Valporto Leal. In: Site Arcoweb / Revista Finestra: Edição nº 33, 2003. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/finestra/entrevista/entrevista-joao-filgueiras-lima-01-05-2003>>. Acessado em: 11 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. **João Filgueiras Lima, o Lelé, conta histórias que presenciou durante as obras de construção da nova Capital**. In: Revista AU / Pini: Edição 192, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/192/artigo163570-1.aspx>>. Acessado em: 11 abr. 2017.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. Texto s/d. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.25-37.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Trad. Assef Kfoury. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Prefácio de Georges Didi-Huberman. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; MAR, 2013. 344p. Coleção *Artefíssil*.

MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. In: **Tempos de Guerra – Hotel Internacional/ Pensão Mauá**. Frederico Moraes (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo nº6 do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Os Dissidentes. In: **A nova flor do abacate, Grupo Guignard – 1943 / Os Dissidentes, 1942**. Frederico Moraes (Curador). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo nº8/9 do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Anos 30/40: Efervescência Artística. In: **Projeto Arte Brasileira, Anos 30/40**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

\_\_\_\_\_. **Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

\_\_\_\_\_. **Azulejaria Contemporânea no Brasil.** v.2. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1990. Patrocínio INCEPA – Indústria Cerâmica Paraná S.A.

MOTTA, Flávio L. **A família artística paulista.** In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.10. São Paulo: IEB/USP, 1971, p.137-175. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/5540>>. Acessado em 02 jul. 2017.

NIEMEYER, Oscar; CALVO, Aldo. **Teatros oficiais no Setor Cultural de Brasília.** In: Revista Módulo, n.17. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Livro S.A., abr. 1960, p.4-13.

NIEMEYER, Oscar. **Forma e função na Arquitetura.** In: Revista Módulo, n.21. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Livro S.A., dez. 1960, p.3-7.

NIEMEYER, Oscar e Equipe. **Centro de Planejamento Universidade de Brasília/Ceplan.** In: Revista Módulo, n.32. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Itambé S.A., mar. 1963, p.25-31.

NIEMEYER, Oscar. **Problemas da Arquitetura 4: o pré-fabricado e a arquitetura.** In: Revista Módulo, n.53. Rio de Janeiro: Avenir Editora, mar./abr. de 1979, p.56-59.

\_\_\_\_\_. **Como se faz arquitetura.** Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. Espaço arquitetural. In: **Como de faz arquitetura.** Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1986, p.07-21.

\_\_\_\_\_. O pré-fabricado e a arquitetura. In: **Como de faz arquitetura.** Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1986, p.35-44.

\_\_\_\_\_. A leveza arquitetural. In: **Como de faz arquitetura.** Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1986, p.56-58.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: **Programa de História Oral.** Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. 48 páginas (transcrição).

\_\_\_\_\_. **Minha experiência em Brasília.** 4ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006.

\_\_\_\_\_. **A forma na arquitetura.** 5ªed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013.

OLIVEIRA, Fabiana Carvalho. **Ressignificação das obras de Athos Bulcão nos espaços de Brasília: entre a obra de arte e o ornamento.** 2013. 177f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/14890>>. Acessado em 05/05/2015.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Diferenças entre artes plásticas e arquitetura à época do salão de 1931**. In: Cadernos Proarq – Revista de arquitetura e urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, n.12. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2008, p.30-36. Disponível em <<http://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/pt/paginas/edicoes>>. Acessado em: 30 jun. 2016.

PETIT, Jean (Maquette et couverture). **Athos Bulcão Intégration architecturale**. Genève/Suisse: Éditions Rousseau, 1974.

PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RIBEIRO, Darcy. **Papel e função da Universidade de Brasília na luta pelo desenvolvimento**. In: Revista Módulo, n.32. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Itambé S.A., mar. 1963, p.1-11.

PORTO, Cláudia Estrela. Quando arte e arquitetura se mesclam: a obra de Athos Bulcão e Lelé. In: **VII Fórum Brasília de Artes visuais – Arte e arquitetura: balanço e novas direções**. Agnaldo Farias (Org.); Fernanda Fernandes (Org.). Brasília: FUNDATHOS/Editora UnB, 2010, p.63-80.

ROY, Eve. **La présence fondamentale de la plastique. L'exposition du Groupe Espace à Biot em 1954: um essai de synthèse des arts**. Alpes-Maritimes/France: Musées Nationaux du XX<sup>e</sup> siècle des Alpes-Maritimes, 2013. [Texte commandé à l'auteur par les musées nationaux du XX<sup>e</sup> siècle des Alpes-Maritimes à l'occasion de l'exposition *La peinture habitable. L'intégration de la couleur dans l'architecture* (musée national Fernand Léger 23 mars – 10 juin 2013), premier volet de l'exposition *Métropolis. Fernand Léger et la ville* (23 mars – 7 octobre 2013).] Disponível em: <[http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve\\_roy\\_la\\_pre\\_sence\\_fondamentale\\_de\\_la\\_plastique\\_19\\_avril\\_2013.pdf](http://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/sites/musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/files/eve_roy_la_pre_sence_fondamentale_de_la_plastique_19_avril_2013.pdf)>. Acessado em: 30 jan. 2018.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. Texto de 1966. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.116-121.

SCLIAR, Carlos. Depoimento sobre a década de 1940. In: PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970, p.133-138.

SCLIAR, Carlos. Revendo, em 1968, a década de 1950 (e antes e depois). In: PONTUAL, Roberto. **Carlos Scliar: o real em reflexo e transfiguração**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1970, p.141-147.

SEMANA DE ARTE MODERNA. **Programa Culto Circuito**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Publicado em 21 jan. 2013 no Youtube. Audiovisual, 27'24". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLKzF49-SKY>> Acessado em: 17 maio 2017.

SÉRGIO Camargo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8759/sergio-camargo>>. Acesso em: 09 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3 – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. 7ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.513-619.

SEVERINO, Francisco. Habitante do Silêncio. In: **Athos Bulcão**. Eduardo Cabral (Coord.); Graça Seligman (Coord.). São Paulo: FUNDATHOS, 2001, 344p, p.322-335.

SILVA, Anderson Pires da. Semana de Arte Moderna. **Programa Culto Circuito**. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Publicado em 21 jan. 2013 no Youtube. Audiovisual, 27'24". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLKzF49-SKY>> Acessado em 17 maio 2017.

SILVA, Fábio da. **Educação Patrimonial: um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense**. 2009. 138f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4110>>. Acessado em 05 maio 2015.

SILVA, Maria Cláudia Reis. **A Fotomontagem no Brasil: um estudo sobre as obras de Athos Bulcão (1952 – 1956)**. 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, 2014. Disponível em: <[https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3629?locale=pt\\_BR](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3629?locale=pt_BR)>. Acessado em: 28 jun. 2016.

SOARES, Eduardo Oliveira. **Fragmentos dos Atos Iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. 2013. 338f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/15204?mode=full>> Acessado em: 02 jun. 2016.

SOUZA, Deise Aparecida Silva. **A Estrutura do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília: Histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção**. 2009. 133f. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil) – Faculdade de Tecnologia, Departamento de Engenharia Civil e Ambiental, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/8973>>. Acessado em: 02 jun. 2016.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

UBI Bava. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8635/ubi-bava>>. Acesso em: 13 Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Plano orientador da universidade de Brasília**. Artur Neves (Coord.). Brasília: Editora UnB, 1962.

WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18141/tde-10112006-142246/pt-br.php>>. Acessado em: 05 maio 2015.

### ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS DISPONÍVEIS PARA VISUALIZAÇÃO NO SITE DA HEMEROTECA NACIONAL:

<<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>

[Acessados entre 3, 4 e 5 de novembro de 2017]

A CORRIDA surrealista de Dalí e a volta de Guignard. **Diário Carioca**. Ed.07533, Rio de Janeiro, 23 jan./1953. Coluna Artes (Antônio Bento), p.6.

A LOTERIA do Clube Tajiri. **Correio da Manhã**. Ed 18897, Rio de Janeiro, 31 out./1954. Coluna Artes Plásticas, p12.

AQUINO, Flávio de. Coluna Movimento Artístico (Noticiário). **Diário de Notícias**. Ed.8076, Rio de Janeiro, 20 fev./1949, p.3.

ARQUITETOS com Niemeyer contra o provincianismo. **Correio da Manhã**. Ed.22752, Rio de Janeiro, 20 jun./1967. Caderno 01, p.09.

ARTES PLÁSTICAS (Coluna). Manuel Bandeira dá suas impressões sobre a seção moderna do Salão. **A Manhã**. Ed.51, Rio de Janeiro, 07 out./1941, p.7.

ATHOS em 3 atos. **Correio Braziliense**. Ed.02668, Brasília, 28 ago/1968. Caderno 02, p.1.

BENTO, Antônio. Athos Bulcão. **Diário Carioca**. Ed.5656, Rio de Janeiro, 01 dez./1946. 2ª Seção, Coluna Artes, p.1.

BENTO, Antônio. Exposição de Cenários e Figurinos. **Diário Carioca**. Ed.8279, Rio de Janeiro, 09 jul./1955. Coluna Artes, p.6.

BERNARD SHAW no Teatro Nacional (Coluna Teatro). **Correio da Manhã**. Ed.19538, Rio de Janeiro, 02 dez./1956. Caderno 01, p.31 e 28.

CARDOSO, Lúcio. Uma Exposição. **Diário Carioca**. Ed.4821, Rio de Janeiro, 05 mar./1944, p.3.

CLUBE de Arte Tajiri. **Última Hora**. Ed.01157, Rio de Janeiro, 29 mar./1955. Caderno 02, Coluna Prancheta, p.5.

CORAÇÃO Delator. **A Manhã**. Ed.2134, Rio de Janeiro, 21 jul./1948. Coluna Teatro (Cortinas), p.5.

DECORAÇÃO do Teatro para o Carnaval de 62. **Correio Braziliense**. Ed.000537, Brasília, 31 jan./1962, p.8.

DEFESA do cinema brasileiro. **Correio Braziliense**. Ed.115, Brasília, 06 maio/1966. Caderno 01, p.8.

DI FAZ UMA REPORTAGEM em Cores Para o Rio: O “Vernissage” Dos Cinco Grandes Painéis, a Serem Inaugurados no Primeiro Aniversário De ÚLTIMA HORA, em Nossa Redação. **Última Hora**. Ed.00299, Rio de Janeiro, 04 jun./1952, Capa.

EXPOSIÇÃO de Cenários e Figurinos Teatrais no Museu N. de Belas Artes. **Diário de Notícias**. Ed.9997, Rio de Janeiro, 09 jun/1955. 1ª seção, Coluna Teatro, p.6.

FANTASIA Chinesa e Milagre das Lanternas. **A Manhã**. Ed.1203, Rio de Janeiro, 12 jul./1945. Coluna GRILL=ROOM (Mariarte), p.5.

HISTÓRIA fotográfica de uma exposição. **Diretrizes: política, economia, cultura**. Ed.00183, Rio de Janeiro, 30 dez./1943, p.27.

ILUSTRAÇÃO de Athos Bulcão. **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**. Ed.00012, Rio de Janeiro. 18 ago./1946, s/p.

ILUSTRAÇÃO de Athos Bulcão. **Correio da Manhã**. Ed.15905, Rio de Janeiro. 08 set./1946. 2ª Seção, Capa.

ILUSTRAÇÃO de Athos Bulcão. **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**. Ed.00031, Rio de Janeiro. 09 fev./1947, p.05.

ILUSTRAÇÃO de Athos Bulcão. **Correio da Manhã**. Ed.19607, Rio de Janeiro. 23 fev./1957, p.09.

IATE entrega prêmio aos vencedores do II Salão de Artes - Embarcações. **Correio Braziliense**. Ed.01978, Brasília, 17 nov./1966, p.9.

INAUGURA-SE hoje, com o Presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. **Correio Braziliense**. Ed.01612, Brasília, 01 set./1965, p.8.

ITAMARATI, em Brasília: A sala de visita do Brasil. **Correio Braziliense**. Ed.01801, Brasília, 20 abril./1966, p.3.

INTENSOS Preparativos para o Carnaval de 62 em Brasília. **Correio Braziliense**. Ed.000550, Brasília, 15 fev./1962, p.7.



NA DEPENDÊNCIA do Sr. Café Filho a realização da III Bienal. **Correio da Manhã**. Ed.19011, Rio de Janeiro, 19 mar./1955. Coluna Artes Plásticas, p.12.

NAVARRA, Ruben. Notícias de Minas. **Diário de Notícias**. Ed.7581, Rio de Janeiro, 13 jul./1947. Coluna Movimento Artístico, p.4.

NIEMEYER só volta à UB com todos os ex-professores. **Correio da Manhã**. Ed.22830, Rio de Janeiro, 07 set./1967, p.9.

NO MUSEU de Arte Moderna: Gente moça renovando a paisagem artística. **Correio da Manhã**. Ed 19111, Rio de Janeiro, 15 jul/1955. Coluna Artes Plásticas (Jayme Maurício), capa e p.12.

O CARNAVAL. **Correio Braziliense**. Ed.000562, Brasília, 01 mar./1962. Coluna Esquina de Brasília (Yvonne Jean), p.4.

O CARNAVAL convoca os artistas. **A Noite**. Ed.14304, Rio de Janeiro, 17 jan./1953. Coluna Letras e Artes: Pintura (Celso Kelly), p.4.

O CARNAVAL de Brasília. **Jornal do Brasil**. Ed.00050, Rio de Janeiro, 01 mar./1962. Caderno B, p.5.

ORNAMENTAÇÃO do Teatro Nacional. **Correio Braziliense**. Ed.02117, Brasília, 06 maio./1967, p.1.

OS MODERNOS expulsos da escola de Belas Artes. **Diretrizes: política, economia, cultura**. Ed.00128, Rio de Janeiro, 10 dez/1942, p.12 - 13.

PEIXE Pintado Atraindo Milhares de Candidatos. **Correio Braziliense**. Ed.01648, Brasília, 14 out./1965, p.9.

PRÊMIO Nacional de Brasília do III Salão de Arte moderna tem 42 trabalhos inscritos. **Correio Braziliense**. Ed.01951, Brasília, 13 out./1966, p.9.

PROFESSORES demissionários da UNB. **Correio Braziliense**. Ed.01651, Brasília, 19 out./1965. Caderno 01, p.2.

REVESTIMENTO do Teatro. **Correio Braziliense**. Ed.02056, Brasília, 17 fev./1967, p.7.

RIO ALEGRE (Coluna; assinada por Dirceu). **A Manhã**. Ed.3250, Rio de Janeiro, 09 mar./1952, p.5.

SCARTEZINI, Antônio Carlos. A arte de suavizar a pedra. **Jornal do Brasil**. Ed.00102, Rio de Janeiro, 04 ago./1967. Caderno B, p.5.

SÔBRE OS PINTORES brasileiros na exposição Brasil-Estados Unidos. **A Manhã**. Ed.916, Rio de Janeiro, 04 ago./1944. Coluna Artes Plásticas (Celso Kelly), p.5.

TEATRO Municipal: Temporada Oficial de Bailados de 1955. **Diário de Notícias**. Ed.9947, Rio de Janeiro, 10 abr./1955. 2ª seção, p.6.

TEATRO Nacional Ornamentado para o Carnaval do DF. **Correio Braziliense**. Ed.000561, Brasília, 28 fev./1962. Coluna Esquina de Brasília (Yvonne Jean), p.11.

UMA FESTA da Imprensa Brasileira No Primeiro Aniversário de “Última Hora”: Discurso de Di Cavalcante. **Última Hora**. Ed.00306, Rio de Janeiro, 12 jun./1952, p.7.

**ANEXO 1 – ENTREVISTA COM O ARQUITETO E URBANISTA ALEIXO  
ANDERSON FURTADO**

O arquiteto e urbanista Aleixo Anderson Furtado, professor aposentado da FAU – UnB, mudou-se para Brasília em 1964. Iniciou, naquele ano, o curso de Arquitetura e Urbanismo no antigo Instituto Central de Artes da UnB. Estagiou junto aos arquitetos João Figueiras Lima e Milton Ramos. Posteriormente, já formado, viria novamente fazer parceria com este último profissional, trabalhando no projeto executivo do Teatro Nacional de Brasília.

Gentilmente redigiu um depoimento em resposta a perguntas pré-formuladas para a entrevista, encaminhadas a ele no dia 06 de junho de 2017. O encontro para a entrevista aconteceu numa manhã de sexta-feira, dia 09 de junho de 2017, na FAU – UNB. Muito disposto, o arquiteto vestia uma camisa estampada com o motivo da azulejaria de Athos Bulcão para a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.

**DEPOIMENTO REDIGIDO PELO ARQUITETO E URBANISTA ALEIXO ANDERSON FURTADO EM REPOSTA A PERGUNTAS A ELE ENCAMINHADAS, POR MEIO DE LAUDAS, NO DIA 06 DE JUNHO DE 2017.**

Assuntos propostos nas laudas:

A Chegada à Brasília e sua entrada no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UNB). As aulas dentro do Instituto Central de Artes (ICA) e a produção de pré-moldados no Centro de Planejamento (CEPLAN) da Universidade. Memória das aulas de Athos Bulcão. Sobre ter presenciado alguma participação, àquela época, dentro da Universidade, entre esse artista e o arquiteto João Figueiras Lima. Como se dava a participação/contato de Athos Bulcão com os arquitetos durante obras como a Escola Classe SQN 407, o Palácio Itamaraty e o Teatro Nacional. Memórias acerca dos Painéis Internos do Teatro Nacional. Pannel de Athos Bulcão para o Cine Brasília, em 1976, e a relação do artista com profissionais da área de acústica.

• • •

Brasília, 09 de junho de 2017.

Arquiteto Aleixo Furtado.

Cara Arquiteta Luciana,

— Agradeço o convite para colaborar com tuas pesquisas referentes aos trabalhos do artista plástico Athos Bulcão, realizados nas décadas de 1960 e 1970, para compor o interior e o exterior do Teatro Nacional de Brasília.

— O projeto de arquitetura do teatro foi elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer no início dos anos sessenta, quando foram construídos quase todos os componentes do sistema estrutural.

— Foram executadas as fundações, pilares, vigas, lajes dos pisos vários e todas as paredes (quatro) que compõem as fachadas. Internamente as duas salas de espetáculos, sala Villa-Lobos e sala Martins Pena, ficaram, durante as décadas de 60 e 70 no “osso”, ou seja, as paredes em concreto aparente fruto da estrutura e a platéia apenas com os degraus de piso de concreto, como uma arquibancada, sem revestimento nem cadeiras, durante cerca de 15 anos desde o início da construção, que, creio, começou algo antes da inauguração da capital, em 1960.

— Eu, Aleixo Anderson Furtado, vim para Brasília em 1964, movido pela empolgação criada durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, residindo com a família no Rio de Janeiro, até 1960, então capital do Brasil, com 18 anos, em 1963, visitei o canteiro de obras da nova capital, acompanhado de um jovem colega de escola, tendo já concluído o 2º grau e, entusiasmado com o que vi e com as relações que tive com os então estudantes da FAU/UNB, resolvi me inscrever no vestibular para o curso de arquitetura e urbanismo. Voltei para o Rio de Janeiro e comuniquei a família, que, caso fosse aprovado, me mudaria para Brasília, e, para tanto, deixei encaminhadas algumas possibilidades de moradia.

— Assim, sozinho, pois o meu colega achou por bem estudar na UFRJ, no Fundão, no Rio de Janeiro, vim para Brasília e integrar-me, rapidamente, aos cursos iniciais do então Instituto Central de Artes, base para as disciplinas técnicas seguintes referentes aos cursos de Arquitetura e Urbanismo. Consegui, também, vaga nos alojamentos estudantis dentro do “campus” da Universidade, que, embora precários à época, compensavam pela integração e solidariedade entre seus estudantes vindos de vários Estados do Brasil.

— Nos uniu mais ainda, nos anos seguintes, a luta contra a ditadura e pela redemocratização do Brasil.

— A partir da minha total integração com a universidade de Brasília, que se tornara também minha casa, meu local de residência, iniciei, em 1964, no ICA/FAU, Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, passando a participar das aulas de grandes e conhecidos artistas plásticos do Brasil, trazidos para Brasília pelos então diretores do ICA e da FAU, arquitetos Alcides da Rocha Miranda e Edgard Albuquerque Graeff.

— Dentre os quais, Athos Bulcão, vindo do Rio de Janeiro, onde já trabalhava com Oscar Niemeyer.

— Cursei, então, as disciplinas Plástica I, Plástica II e Plástica III, ministradas pelo professor Athos Bulcão, nas quais trabalhávamos com vários tipos de tintas, com improvisação de materiais e

volumes, objetos de várias naturezas para a composição de trabalhos em A4 e A3 e volumetria bem como composição com recortes e colagens de fotos de revistas. (colagens e pintura)

— As aulas eram ministradas nos ateliês do hoje CEPLAN e no edifício tipo SG, (serviços gerais), este localizado em frente ao banco do Brasil e ainda fazendo parte do agora IDA, Instituto de Artes, infelizmente, separado da Faculdade de Arquitetura num dado momento, lamentavelmente.

— Formei-me Arquiteto e Urbanista em 1970, após um ano de “greve” ou paralisação da FAU em 1968.

— Antes disso, durante meu período de estudante, comecei cedo a trabalhar com os melhores e mais reconhecidos arquitetos que vieram para Brasília, desde o 2º ano na FAU.

— Com João Figueiras Lima, o Lelé, também professor da FAU, nos edifícios da concessionária works (DISBRAVE) e no projeto do hospital de Taguatinga, cidade do D. Federal.

— Em seguida, a partir de 1966, fiz parte do escritório do arquiteto Milton Ramos, com o qual segui até 1970, ano da minha conclusão do curso da FAU e logo em seguida montei escritório próprio com outros arquitetos, todos nós recém formados, colegas de escola.

— Durante o período em que trabalhei com o arquiteto Milton Ramos, principalmente nos projetos de desenvolvimento e detalhamento do Palácio e Anexo do Itamaraty e do Teatro Nacional, é que houve a aproximação com o artista Athos Bulcão, que se transformou em um amigo, a ponto de frequentarmos as residências um do outro, eu já com família, com esposa e filhos, até o falecimento do estimado amigo e professor.

— Tanto no desenvolvimento do projeto do Itamaraty quanto no do Teatro Nacional, trabalhos elaborados no escritório do arquiteto Milton Ramos, os contatos, quando possível, eram feitos diretamente com Oscar Niemeyer e com os engenheiros, quando referentes à estrutura e às instalações prediais, pois já passei a ser o principal colaborador do arquiteto Milton Ramos desde 1967.

— Voltei a trabalhar no escritório do arquiteto Milton Ramos, já arquiteto formado, com vários projetos construídos e também vários prêmios em concursos nacionais de projetos promovidos pelo IAB, Instituto de Arquitetos do Brasil.

— Fiquei no escritório do Milton de 1975 até 1980, período em que fizemos o detalhamento e desenvolvimento do projeto original do Teatro Nacional de Brasília, proposto antes da inauguração da cidade pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Apenas a estrutura estava construída.

— Fez parte deste período o desenvolvimento, reforma e detalhamento do Cine Brasília, também projeto original do Oscar.

— Neste trabalho, tipo arquitetura de interiores e reforma funcional posso me considerar co-autor, junto com o arquiteto Milton Ramos.

— Neste cinema trabalhamos diretamente com o Athos Bulcão na recuperação e elaboração do painel em madeira parede interna esquerda da platéia, diminuimos pela metade o nº de cadeiras, dividimos a platéia em 03 setores e especificamos poltronas com braços duplos para cada espectador.

— Foi transformado para cinema de arte com a finalidade de receber e promover o hoje famoso Festival de Cinema Brasileiro.

Aleixo Furtado  
09.06.2017

— Tivemos contato permanentemente com o engenheiro Igor Srenewsky especializado em acústica, e com o Dr. Aldo Calvo, especialista em montagem de palcos e urdiduras, para óperas, concertos e grandes eventos teatrais. Ambos residindo em São Paulo, e que, no período da elaboração dos projetos, visitavam Brasília sempre que necessário.

— Faziam testes acústicos e dimensionais e foram excepcionais momentos de aprendizagem para mim.

— Os contatos com Oscar eram mais esparsos pois em geral estava fora do país.

— Os contatos com Athos Bulcão eram no escritório ou no atelier do artista, numa casa, nas 700-Sul.

— Athos mostrava pequenos “estudos preliminares” com as idéias básicas sobre os materiais e sobre a montagem, fixação ou execução dos painéis.

— Os painéis das fachadas laterais do Teatro foram apresentados por Athos Bulcão, a partir de sugestão e definição de Oscar Niemeyer, que propôs o uso de algum tipo de volumetria que contasse como painel “escultural” ou que “saltasse” naquelas duas lajes trapezoidais inclinadas.

— Athos apresentou, depois de alguns estudos até com azulejos, a idéia de volumes “salientes” que criassem “cheios e vazios” e sombras que se movimentavam com a variação da luz do sol.

A partir de uma matriz trazida do escritório pelo artista, chegamos a desenhar alguns detalhes de execução. Trabalhávamos todo o período no escritório, apenas o Milton e eu, e o desenhista era o Zoroastro. Um desenhista profissional, rápido na execução de desenhos a nanquim (tinta preta), em papel vegetal copiativo, pranchas grandes, em geral tipo A1 ou A0, a partir de originais ou matrizes que Milton e eu desenhávamos a lápis, em papel manteiga (rs) já na escala técnica adequada, para o Zoroastro “copiar” por cima destas matrizes ou bases.

— Todos os projetos e detalhes passavam por estes procedimentos na elaboração e desenhos finais. Depois de prontos, eram levados a copiadoras comerciais especializadas em tirar cópias heliográficas, em duplas, as quais um jogo era arquivado no escritório e outro jogo igual era enviado aos canteiros de obra para execução, claro, depois de passarem por calculistas e instaladores, conforme o caso.

— Em geral, Athos elaborava algumas propostas para cada painel até ir chegando ao projeto final, após ouvir pessoas e profissionais da confiança dele. Athos sempre perguntava o que achávamos e pedia, muitas vezes, opiniões e sugestões.

Cara Luciana Fonseca,

Esta é uma pretensa contribuição ao teu trabalho.

Agradeço o convite para esta entrevista e espero ter-lhe ajudado de alguma forma.

Parabéns pela iniciativa.

O artista e professor Athos Bulcão bem merece este teu aprofundamento na obra do principal artista público de Brasília.

Ótimo trabalho, Aleixo Furtado.



**ENTREVISTA COM O ARQUITETO E URBANISTA ALEIXO ANDERSON FURTADO, REALIZADA POR LUCIANA FONSECA DE MELO ADAM, DIA 9 DE JUNHO DE 2017, ÀS 10 HORAS E 30 MINUTOS, NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.**

Assuntos propostos na entrevista:

Athos Bulcão. A escolha do entrevistado pelo curso da FAU – UNB. A chegada à Brasília. Profissionais à frente da FAU. A estruturação do curso de arquitetura e urbanismo a partir das artes. As disciplinas de arquitetura e a integração, num único trabalho, de alunos cursando diversos semestres. As disciplinas de Plástica I, II e III. A relação dos professores e alunos com o CEPLAN. A pré-fabricação. Os prédios de Serviços Gerais e a atmosfera humana na FAU. Athos Bulcão no convívio com alunos e arquitetos.

...

LF = Luciana Fonseca

AF = Aleixo Furtado

(LF) – Bom dia professor. Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre sua chegada a Brasília, após o vestibular, quando o senhor adentra a Universidade. Quando se lê o material sobre a formação do curso na UNB, havia o curso tronco, o antigo ICA, em que se passava por disciplinas das artes, então poderia falar um pouco para mim, como aconteciam essas disciplinas? Como era a dinâmica com os professores? Não era nesse prédio, como conversamos.

(AF) – Bom dia. Arquiteta Luciana. É uma satisfação estar com você aqui. Quero logo parabenizá-la pela escolha do tema. É uma escolha que nos é muito cara aqui em Brasília, a história do artista plástico Athos Bulcão, professor queridíssimo nosso. Amigo, e depois até colega, de certa forma, profissional no sentido dessa integração entre arte e arquitetura. Naquele período trabalhava-se muito essa integração e, diversas vezes, na área profissional, tive contato com esse professor, muito querido, considerado um dos melhores que nós tivemos aqui. Um integrador de ações com os estudantes, muito ligado à juventude, muito sério no momento de dar as suas aulas e um brincalhão, digamos assim, durante o período de descanso, de relaxamento. Muito ligado também aos demais professores da arquitetura. Athos, que era um artista, consideradíssimo por todos nós, e hoje talvez considerado o maior artista plástico que representa Brasília, embora não tenha nascido aqui. Ele veio do Rio de Janeiro, se não me engano. Ele fazia medicina, largou medicina no meio do caminho, enveredou pelas artes, e veio a ser talvez o... ..Era chamado de *Monsenhor*! Fazíamos música quando ele entrava em sala, nós tínhamos alguns compositores naquela época, na turma, e fazíamos música, e batíamos palma quando ele entrava em sala em algumas ocasiões especiais, de tal forma como ele era reconhecido.

Você me pediu para começar sobre esse período, após o vestibular. Havia vários encantos aqui, que me fizeram vir pra cá. Vim sozinho, sem a família, embora eu não tivesse nenhum problema psicológico que alguns jovens poderiam ter para abandonar com mais facilidade, que Brasília poderia proporcionar isso. Vim porque ao visitá-la fiquei encantado, e realmente aquele período do Juscelino Kubistchek de desenvolvimento, de brasilidade, de refazer não só o país, mas o mundo, entusiasmava severamente, internamente, os jovens. E vieram muitos, de vários lugares do Brasil fazer a escola aqui. Isso fez com que eu me inscrevesse para fazer o vestibular e me integrei à FAU-UNB. E tinha algo a mais, não só da arquitetura que vinha sendo feita, e evidentemente aquela história de Darcy Ribeiro de convidar os grandes nomes brasileiros para estruturar a escola, isso era verdadeiro. Tivemos aqui os dois primeiros diretores Alcides da Rocha Miranda, super conhecido arquiteto do Rio de Janeiro, e mais do que isso, não é? Um idealizador do IPHAN junto com Lúcio Costa, realmente um arquiteto extraordinário, com poder de criação. E na Arquitetura o Edgar Graeff, também um grande nome, um teórico que também fazia arquitetura, veio do Rio Grande do Sul. Então essas duas direções que a gente já conhecia, mesmo jovens porque queríamos fazer arquitetura, já eram nomes de ponta, e a própria escola onde a gente conheceu aos poucos os estudantes que já estavam aqui.

Eu vim com um amigo, do Rio, daquele entusiasmo e da diferença que seria no Fundão se eu ficasse lá, no Rio de Janeiro, e de outras escolas do Brasil, inclusive São Paulo, que já era talvez a cidade hegemônica, com grandes nomes. Artigas ponteeava lá em São Paulo, já conhecido, seria chamariz para gente ir para lá. Mas a arquitetura em Brasília partia do princípio de que as artes deviam ser integradas à arquitetura, e antes de termos disciplinas propriamente ligadas à arquitetura, teríamos que ter uma base com as disciplinas artísticas. Então levávamos quatro semestres nessa base de artes plásticas, escultura, desenho, pintura, gráfica, teatro, música e outras coisas. Era uma Universidade completamente diferente, você tinha as disciplinas da sua carreira e tinha obrigatoriedade de fazer suplementares em outras carreiras. Então eu fiz na área de literatura, na área de teatro, na música, na área das engenharias. Onde a gente começava a escolher o próprio currículo. Você tinha um professor orientador que disciplinava sua vida, organizava sua vida a partir de escolhas pessoais. Então se você tinha uma ligação com música ou com literatura, línguas, ou com as engenharias, dependendo dos Institutos você poderia fazer, integrando o seu currículo básico obrigatório. Aí, a partir do quarto semestre, ainda nas artes, começava-se a introduzir a arquitetura, volumetrias e tal, tudo isso nesse período. A partir, então, do terceiro, vamos chamar do terceiro, quarto, quinto ano é que era realmente arquitetura. Eu tenho impressão que, quando eu entrei, não tinha ainda o quinto ano, não havia se formado uma turma. Então era interessante porque, poucos, todos se integravam muito. E havia até uma história de fazer, já na arquitetura, no terceiro ano, alguns trabalhos com estudantes de vários semestres. Era interessante você fazer com quem já ia pro quinto ano, você no terceiro se integrava com determinado trabalho, e depois você seria um veterano de outros que viriam, era uma troca fantástica.

Então era realmente uma escola diferente. O que fez com que eu viesse pra cá. Com isso eu tive a sorte de ser aluno do Athos Bulcão. Dos quatro semestres de arte fiz três com ele, os dois obrigatórios que eram Plástica I e II, e me inscrevi naquelas disciplinas que você poderia escolher. Além das suplementares havia as complementares que eram ligadas a sua própria profissão, que seria arquitetura, também como complementares, como hoje chamam-se disciplinas.... tem um nome hoje.

(LF) – Optativas...

(AF) – Optativas. Mas eram complementares. E suplementares eram que você escolhia na Universidade inteira. Então era assim que você formava o seu currículo. E eu escolhi, claro, Plástica III, que era o Athos Bulcão quem dava. Esse então o início da trajetória de conhecer o professor, além de conhecê-lo nos fins de semana, porque a gente se reunia. Brasília era pequena e aquilo era um grupo integrado. Depois veio a ditadura, aí formamos uma resistência. A FAU ficou em greve oito meses e acampamos. Eu morava aqui dentro da Universidade, então acampar me custou menos. Não vou dizer que fiz um gesto tão ousado, só saí do alojamento e passei a dormir numa... numa...

(LF) – Numa tenda.

(AF) – Numa tenda. Não é isso? ...Fechamos a escola, com madeiras, ninguém podia entrar. Dezoito, dezenove anos. Foi fantástico aquilo. Já num grupo pela redemocratização do Brasil. E eu disse isso porque a gente se reuniu. Os professores também estavam imbuídos desse espírito. Tanto que os primeiros excluídos da Universidade, em 65, um deles era o diretor da escola, o Edgar Albuquerque Graeff, estava entre os cinco que faziam parte da comissão principal da Universidade, quando arquitetura ponteeava na Universidade. Tinha lideranças da Universidade inteira, durante grande período, e foi um dos primeiros excluídos. O que fez com que a gente entrasse em greve em seguida. E depois fizemos a greve em 68...

(LF) – E me conte um pouco sobre essa dinâmica dos professores com vocês dentro e fora da sala, dentro do campus. Por exemplo, a produção de pré-moldados do CEPLAN. Vocês participavam de alguma forma? Havia algum contato dentro desse trabalho, com o próprio João Figueiras? Acontecia essa dinâmica de projeto? De ajudar a desenvolver?

(AF) – Isso acontecia diretamente. Alguns estudantes passavam a ser estagiários no CEPLAN, nos diversos projetos, e os professores é que faziam os projetos do Campus. O que aconteceu até recentemente. Eu tenho dois trabalhos aqui construídos. E o Lelé, digamos assim, era o coordenador do CEPLAN naquele período. Mas variava, tinham vários professores que coordenavam, cada ano coordenava um. Havia grandes professores aqui. E o Lelé começou a trabalhar na questão dos pré-moldados.

Mas na verdade, é... Oscar Niemeyer era um grande... Eu quando dou aula, ainda hoje, dou aula sobre camisetas, que é a primeira arquitetura que o estudante trás pra escola, sua própria roupa. Então eu dou um pouco de aula assim, quando dou em disciplinas que os estudantes ainda estão no terceiro semestre, começando realmente a fazer arquitetura. Antes, é mais lúdico. De volumetrias ou de arquiteturas internacionais, ou antigas. Um conhecimento básico e inicial. E depois eu vinha dando a disciplina, primeira disciplina realmente profissional, digamos assim. E tratava assim porque fui

sempre um arquiteto tanto do ensinar quando do fazer. Sempre fui tempo parcial por escolha própria, porque eu queria manter meu escritório, achava que para ensinar arquitetura... Eu cobrava isso dos meus professores quando era aluno: os professores que podiam dar arquitetura eram aqueles que faziam arquitetura. Eu não podia virar professor e deixar de fazer arquitetura. Como é que eu ia dar aula, não é? Era mais ou menos como Athos Bulcão dizia: "como eu posso dar aula de artes se eu não for um artista"? E esses ensinamentos nos formaram. Acabei bebendo desse vinho.

Então, quanto ao Oscar, há um divisor contra e a favor. Vejo mais o divisor nos professores da área, digamos, de urbanismo, de teoria, contra, digamos, os arquitetos que realmente fazem arquitetura. Eu o considero o nosso Beethoven, porque é como eles devem considerar o Beethoven lá. O Oscar Niemeyer da música para eles é o Beethoven, para nós o arquiteto da música é o Oscar Niemeyer, para mim e outros. Então, essa questão da pré-fabricação no Instituto Central de Artes é projeto do Oscar Niemeyer, onde nós estamos aqui sendo entrevistados. Estava começando a ser feita uma arquitetura de pré-moldados pesados. O Oscar também fez, ao mesmo tempo desse grande trabalho, 25 metros de vão, vigas protendidas que na época... Hoje é corriqueiro, não é? Você faz por computador, o computador te dá as respostas. Antes as respostas eram dadas pelos cérebros das pessoas. Tudo no braço, na mão e no cérebro. E no amor, no sentimento, vamos experimentar, vamos experimentar! Aqui no Brasil se formaram calculistas de cunho internacional, Joaquim Cardoso e outros, em função do próprio Oscar, dos próprios trabalhos do Oscar. E logo em seguida do Artigas, não é isso?

(LF) – O próprio João Figueiras comenta da boa formação que teve antes de vir para cá, porque ele não tinha comunicação com o Rio de Janeiro. Muita coisa ele próprio calculava, fazia os cálculos. Se ele não tivesse aquela formação, não teria conseguido ir adiante.

(AF) – Isso, exatamente, que nos deu esse espírito. Eu me formei com esse espírito de que, quando chamam um calculista, eu apresento a estrutura que eu quero e defendo a estrutura com argumentação técnica para que não seja levado a colocar um pilar, uma viga, diminuir um vão, aumentar uma seção por desconhecimento. Tendo que refazer a arquitetura! De jeito nenhum! Arquitetura e estrutura fazem parte do mesmo processo, assim como as artes que deveriam estar sempre ligadas aos edifícios, pelo menos aos edifícios públicos, não é? Como exemplo de integração do sentimento, do amor, da arte e da arquitetura. A arquitetura tem um pé na técnica e um pé na arte, não é isso? Não sei se chamaria de pé, talvez mão, não é? Por que mão de obra... Uma mão na arte e uma mão na técnica, e o cérebro juntando essas duas coisas, no coração.

O Oscar além desse grande edifício fez a proposta dos SG's, onde funciona o CEPLAN. "SG" é Serviço Geral, que viraram (prédio das) Faculdades. No Brasil nunca se completa o que é provisório, acaba ficando definitivamente. Então temos essas coisas aqui. O edifício é muito bonitinho, muito arrumadinho, são ateliês com jardins internos, a arquitetura (o curso) começou ali. Não! A arquitetura, antes dos edifícios prontos, não é do meu tempo. Começou nos ministérios, embaixo dos pilotis, não sei de quê lugar aí. As primeiras aulas do curso de arquitetura. Depois é que vieram pra cá, pros SG's, Serviços Gerais. Edifícios que o Oscar já tinha proposto, que eram pré-moldados, placas pré-moldadas e vigas pré-moldadas. Se fazia... não sei se em dois meses, três meses, fazia um Institutozinho daquele. Quer dizer, isso era o Oscar Niemeyer, isso nos anos 50 para 60, ele propôs essas coisas, que era um negócio fantástico. A América do Sul, Brasil, o quê que era naquele período? E fica um gênio desse propondo as coisas.

O Lelé se engaja nisso e faz a Colina, que são os alojamentos da Universidade dentro do Campus, pré-moldados, uma base pronta e o pré-moldado sobre uma base pronta, concretada. E se entusiasma pela questão da pré-fabricação, e trabalha no desenvolvimento e detalhamento do ICC que é projeto do Oscar Niemeyer, e daí ele vai pro Sara Kubitschek, todos vocês conhecem, e entra na pré-fabricação de estruturas metálicas, não é? Mas a origem dele é essa questão com o Oscar Niemeyer. Acredito que ele diria isso com facilidade.

(LF) – E me conte, dentro das aulas do Athos Bulcão, o senhor tem memória de como acontecia? O senhor comentou que havia música. Como eram as aulas? Era sobre cores? Como vocês trabalhavam? Como ele trazia para a aula a utilização da cor nos ambientes? Ou eram objetos e a partir disso dirigia-se para a arquitetura? Como ele trabalhava essa relação? Era arte e depois isso se integrava de alguma forma com o projeto, ou já era trabalhado como um projeto? Como isso acontecia nas aulas do Athos?

(AF) – Vou tentar rever a memória, talvez eu vá e volte. Eu vou perdendo alguma coisinha. Porque algumas palavras que você fala eu já começo a pensar, talvez eu peça para você repetir de vez em quando.

(LF) – Ok.

(AF) – Então veja só, vou direto na sala de aula, digamos assim. Vou fazer uma descrição verbal, que os arquitetos, mesmo estudantes, e as arquitetas, vou me referir às arquitetas principalmente, que são a porcentagem maior que nós temos hoje...

(LF) – Hoje são.

(AF) – Os SG's, Serviços Gerais, projeto do Oscar, são retângulos entre 12 e 15 metros de largura por 100, 120 metros, de comprimento. É fácil perceber essa edificação. Toda pré-fabricada, vigas paralelas na cobertura que definiam divisões ou espaciais pelo visual, ou com uma parede. Tinha uma cobertura sobre esse retângulo. As pontas do retângulo não tinham cobertura, eram jardins. Você entrava pelo centro da edificação e tinha divisões espaciais (visuais), como ateliês livres. Um corredor e a sala, ou o ateliê. Dividindo um ateliê do outro, jardins com um vazado na cobertura. Então você tinha luz natural, temperatura ambiente... Chovia de vez em quando na beirada, pois se puxavam as pranchetas daquele lado no dia que tinha muita chuva.

E as pessoas circulavam para buscar seus ateliês, passando pelos ateliês de todos. Todos viam e sabiam quem estava ali, o quê que estava fazendo, qual era a disciplina. Nessa parede do corredor em que as pessoas faziam a circulação tinha vários painéis, ou de trabalhos realizados que você poderia ver, ou das notas não sei do quê, ou de informações, ou dos alunos que diziam isso: "me encontre amanhã no bar tal, sexta-feira, não sei o quê", ou: "vamos nos organizar por que temos que fazer uma greve, etc e tal". Essas coisas todas eram ali colocadas, nesse paredão inteiro de 100 metros, 70 metros.

E os ateliês, então, divididos por jardins. Dos centros, poderia chamar de elipses, esses centros das elipses teriam blocos de banheiros. Eu acho que vocês são capazes de reproduzir esse desenho sem vê-lo, com essa descrição. Banheiro e copa, digamos assim. Que dividiam o ateliê final, que era maior, que dava para esses jardins externos de cada ponta. Algumas salas de professores ligadas a esses banheiros, dependendo do edifício de Serviços Gerais, onde teria administração, o outro era só aula. Isso eu quero dizer por que nos ateliês, de uma disciplina para outra, era a área verde quem dividia. O som era compartilhado de disciplina para disciplina. A visão também. As participações também. Vai embora, todo mundo vê, chegou, todo mundo vê. Porque que eu conto essa questão e mostro como era o edifício, por causa do Athos Bulcão. O Athos era um dos professores mais sérios de todos que nós tínhamos. Era assim um pavor, o terror, digamos assim... ah! ah! ...em determinados momentos.

Um desses momentos era assim, você entrava nessa circulação para buscar o ateliê dele, que era aberto totalmente: das duas laterais, ou dando pra outro ateliê, ou pro jardim, ou dando pra essa circulação. Portanto não tem nada fechando. Tá ele lá dando aula e os alunos lá nas pranchetas: uma colada na outra, uma colada na outra como se fosse um grande mesão, vários mesões desse tipo, com tinta, isso e aquilo e volumetria. Você chegava atrasado, digamos 10 minutos, e ia entrando. O Athos Bulcão diz: " \_Psui... um momentinho. O senhor finja que aí tem uma parede de vidro. O senhor vê tudo, mas não pode entrar! Chegou atrasado!". Isso era um terror! Mas era fantástico! Você saía dali e dizia: " \_Pô, vou assistir a aula daqui!". E assistia a aula ou do jardim, ou da circulação. Até que ele dizia: " \_Ô vem, venha pra cá, vem pra cá", e integrava você, porque você tinha ficado. Os que iam embora ele ficava até com uma dificuldade de aceitar, mesmo quando chegavam na hora. Então ele tinha essa sensação de que o trabalho era importante, que os jovens tinham que criar responsabilidade. Isso não queria dizer que você fosse prisioneiro de nada até porque o ateliê era livre, aberto, e você não entrava no salão dele, mas podia ficar em aula em volta do salão, assistindo o que ele tava falando, o que ele tava mandando fazer. Você podia fazer depois no seu alojamento, ou na sua casa, o trabalho que ele mandava ser feito e trazer de volta, na aula seguinte. Quer dizer, era uma coisa fantástica. De respeito à pessoa, ao mesmo tempo fazendo-a respeitar o coletivo que era chegar na hora, conforme o combinado, não é?

Esse era o Athos Bulcão. Digamos que a gente aprendia a respeitar assim, depois encontrava num bar, ou numa festa, porque a gente tinha festa de tudo quanto é jeito. Festa de estudante ele ia lá, festa de professor ele também ia lá. Assim como todos, a maioria dos professores, começaram a morar aqui. Não era o caso do Athos, mas alguns começaram a morar na Colina, nesse projeto do Lelé de apartamento para professores. Tinha muita festa. Fim de semana a gente saía da Universidade a pé, tudo dentro do Campus. Tinha que ter festa mesmo porque Brasília não tinha quase nada, não é? Toda semana tinha algum encontro em que estavam sempre alunos e professores. O Athos frequentava alguns deles, mas ele tinha uma casa na Asa Sul, que era o ateliê, numa sala, numa casinha que hoje, perto da W3, aí é difícil de organizar eu falando...

(LF) – E nessa época, professor, ainda existia esse "Bar dos Inocentes" que o senhor comentou comigo na hora em que nos encontramos?

(AF) – O Bar dos Inocentes era na 103 Sul. Era um bar como os de Brasília, que tem um espaço interno pequeno, uma lojinha, não é? E uma área não verde, porque era cimentado... Uma

área livre que seria de circulação coberta, mas grande, com seis metros de largura, onde as mesas e cadeiras eram colocadas e os clientes ficavam ali. ...Foi uma coisa que, quando eu visitei Brasília, também me encantou. Nesse bar ficavam os estudantes, os professores, tava o Athos Bulcão, tava o Lelé, tava o Pecina, tava um monte de, ah! ...E de vez em quando aparecia o Oscar Niemeyer quando tava em Brasília, Burle Marx, quando vinha também à Brasília. Essa turma toda aparecia no Bar dos Inocentes que é onde todos nós deveríamos estar, não é isso?! Bem diferente da Câmara e do Senado atual, não é? Mas muitos inocentes realmente iam lá! E por incrível que pareça os não tão inocentes também freqüentavam. E esses políticos que eram conhecidos, que apareciam nos jornais, eu passei a conhecê-los também no Bar dos Inocentes. Eles também freqüentavam. Era o bar, digamos, da noite, do fim de semana, para as pessoas se encontrarem. Às vezes até pra combinar pra ir pra algum evento, alguma coisa, com teatro já funcionando, alguma coisa desse tipo. E assim os professores e os estudantes se integravam mais.

A gente era muito jovem, embora estivéssemos na ponta do processo! Sem saber, não é isso?

(LF) – Sim. Iriam saber mais tarde.

(AF) – Isso... Tinha menos de 30 anos. Bem menos talvez! Quando trabalhei no Palácio do Itamaraty.

(LF) – E a época em que o senhor estava junto com o Milton Ramos? Na finalização do projeto do Teatro?

(AF) – Já tinha participado de alguns trabalhos, Itamaraty. Já tinha feito meus trabalhos particulares e já tinha trabalhado com Athos Bulcão, que não tava professor aí porque ainda tava dependendo de anistia, dessas coisas todas, não é? ...Mas vim pra cá pra FAU já com algum preparo realmente. A gente começava muito cedo também, porque como todo mundo se conhecia... No segundo ano, no terceiro semestre da escola, eu trabalhei com Lelé na DISBRAVE, no Hospital de Taguatinga, todo pré-moldado. A DISBRAVE é uma concessionária, Volkswagen, da época. Aqui bem no início da W3 Norte e o Hospital é lá na cidade satélite. Chamada antigamente cidade satélite de Taguatinga, praia do Lelé. São blocos colocados um sobre o outro. Trabalhei como desenhista, estudante, aprendendo a desenhar, digamos assim, mas já ligado no: “\_Pô, por que o cara fez isso?”. Eu também não desenhava de cabeça para baixo! Eu queria saber o quê que eu tava desenhando. Eu fui trabalhar ali no escritório do Lelé, que era um escritório dentro da obra da DISBRAVE, dentro da obra. Ainda detalhando o projeto e já começando a construção. No barraco de obras era o escritório do cara.

(LF) – Estava dentro da obra, né?

(AF) – E ele tava o tempo inteiro na obra porque era o coordenador da obra, e a gente tava o tempo inteiro no projeto, na prancheta, no barro e na obra.

(LF) – O Gaudí fazia isso, não é?!

(AF) – Então, o Gaudí! É isso aí! Às vezes podia até desenhar alguma coisa, se não no chão na alvenaria! Fazia um detalhe da porta, do rodapé. Você desenhava em cima de onde ia botar o rodapé. Isso ocorria mesmo! Era tudo assim, mais ou menos improvisado. Você vê, a gente tinha um contato no terceiro, no segundo ano da escola, ainda no básico, contato com o profissional arquiteto, autor do projeto dentro da obra. Era bem diferente. Porque a cidade estava em construção.

(LF) – Eu cheguei a lhe perguntar sobre a escola do Milton Ramos, não é? ...com ela o senhor teve algum contato?

(AF) – Eu participei mais do trabalho de campo. Entrei pro escritório e comecei a desenhar o Palácio do Itamaraty, estudante ainda, porque eu fico falando isso parece que eu já era arquiteto, não é?!

Mas quando eu comecei no segundo ano, aí eu tive um período com o Lelé, no terceiro ano entrei pro Milton e no quarto ano, quem trabalhava com esses caras virava arquiteto júnior. Você saía da escola preparado não só pela escola, mas por esses escritórios que faziam os trabalhos em Brasília. Ao mesmo tempo você ganhava formação de projeto, de prancheta, e de obra, porque você participava da execução, não construindo, mas vendo. Às vezes sendo fiscal do próprio arquiteto. Quantas vezes o Milton dizia: “\_Dá um pulo lá, dá uma olhada naquilo lá”, eu ia ver obra, ou visitava constantemente, e trazia conteúdos da obra, ainda estudante, pro Milton. Dizia: “\_Ó, Milton, eu vi assim, assim, assado”, “\_Então vô lá vê. Pô! Porquê que não me fizeram? Isso não tá desenhado?!”. Aquela confusão que às vezes dá em obra, que o construtor, digamos, não respeita o desenho. E eu como estudante ficava assim: “\_Eu acho que era possível fazer”, o cara: “\_Não (? - inaudível) porque não era possível”, então alguma coisa tá errada aí. Quantas vezes o Milton foi lá e disse: “\_Pô! não era pra sair assim não? Tá desenhado!”. Tinha confusões dessas. O Milton no Itamaraty, eu lembro, veja só, tinha uma confusão dessa com posição de parede. Uma parede o construtor botou dois metros adiante, ia levar um painel, naqueles salões lá da cobertura. Não tinha nem elevador, nem

escadas pra essa cobertura ainda, tava em concretagem, etc. e tal. E tinha uma escada normal, essa escada de marinho aí de madeira, não é? Que todo mundo conhece aí por marinho porque é escadinha vertical. Com degrauzinho de madeira que chegava lá. Eu tava lá sabendo que tinha alguma coisa errada, já tínhamos conversado. O Milton já tava sabendo. O Milton era um arquiteto também espetacular, seríssimo! ...Mas também outra personalidade, diferente do Lelé que era brincalhão. Então o Milton era mais sério e estourado, assim, tinha coisas que ele não admitia e saía uma bronca danada. Era muito engraçado. Aí, Eh! Eh! Eu participei dessas várias personalidades, acaba formando algo que a gente não sabe nem o quê que é, não é? Então olha só! Aparece na escada, inesquecível pra mim, o meio corpo do Milton. Subindo aquela escada com aquele óculos esverdeado dele, com camisa preta, inesquecível mesmo. Chegando aquilo ali, disse assim, meio corpo: “\_Quem mandou botar essa parede aqui?!”. E o Milton deu aquela bronca só de meio peito... Da escada, não chegou a subir na laje, cara! Já tinha um pedaço da parede e: “\_Pode arrumar! Pode arrumar! Pó arrumá! Fulano!”, chamou um cara da obra: “\_Martela esse pedaço de parede que tem aí!”, com um martete... Quebrou um pedaço da parede!

(LF) – Estava fora do projeto...

(AF) – Tava fora do projeto, em vez de chamar a fiscalização, fazer um processo, até derruba não derruba, derrubou na obra, teve que fazer de novo, a parede foi colocada no lugar adequado.

(LF) – E nessa época o senhor se lembra de como se dava essa relação do Athos com o Milton? Por que eu sei que vocês, em geral, se encontravam. Havia essas reuniões, mas é muito especial o próprio Athos estar trabalhando com diversas personalidades, não é?

(AF) – Ele tinha essa facilidade. Até porque ele era mais calado, e muito sério. Então ele não brincava nessa coisa do trabalho, não é? Quando ele levava as coisas pra ver, o Milton também ajudava muito, excelente arquiteto também, era ele e o Lelé, os dois principais nomes do período aqui. O Lelé ficou badalado porque tinha essa extroversão. O Milton, como era mais sério, carrancudo, angariou algumas antipatias e, por isso mesmo, talvez tenha ficado mais no esquecimento do que o Lelé. Mas se for verificar o trabalho dele, é um trabalho fantástico. Ele praticamente fez o Itamaraty. Quer dizer, eu diria que ele é co-autor do Itamaraty e que eu sou um sub co-autorzinho do Itamaraty, embora estudante. Porque criávamos, no escritório, detalhes. O Oscar não estava em Brasília. E o Oscar tinha muita confiança no Lelé, e amizade. E tinha muita confiança e respeito ao Milton, não eram amigos assim muito chegados, não é? Por causa desse jeito do Milton de ser...

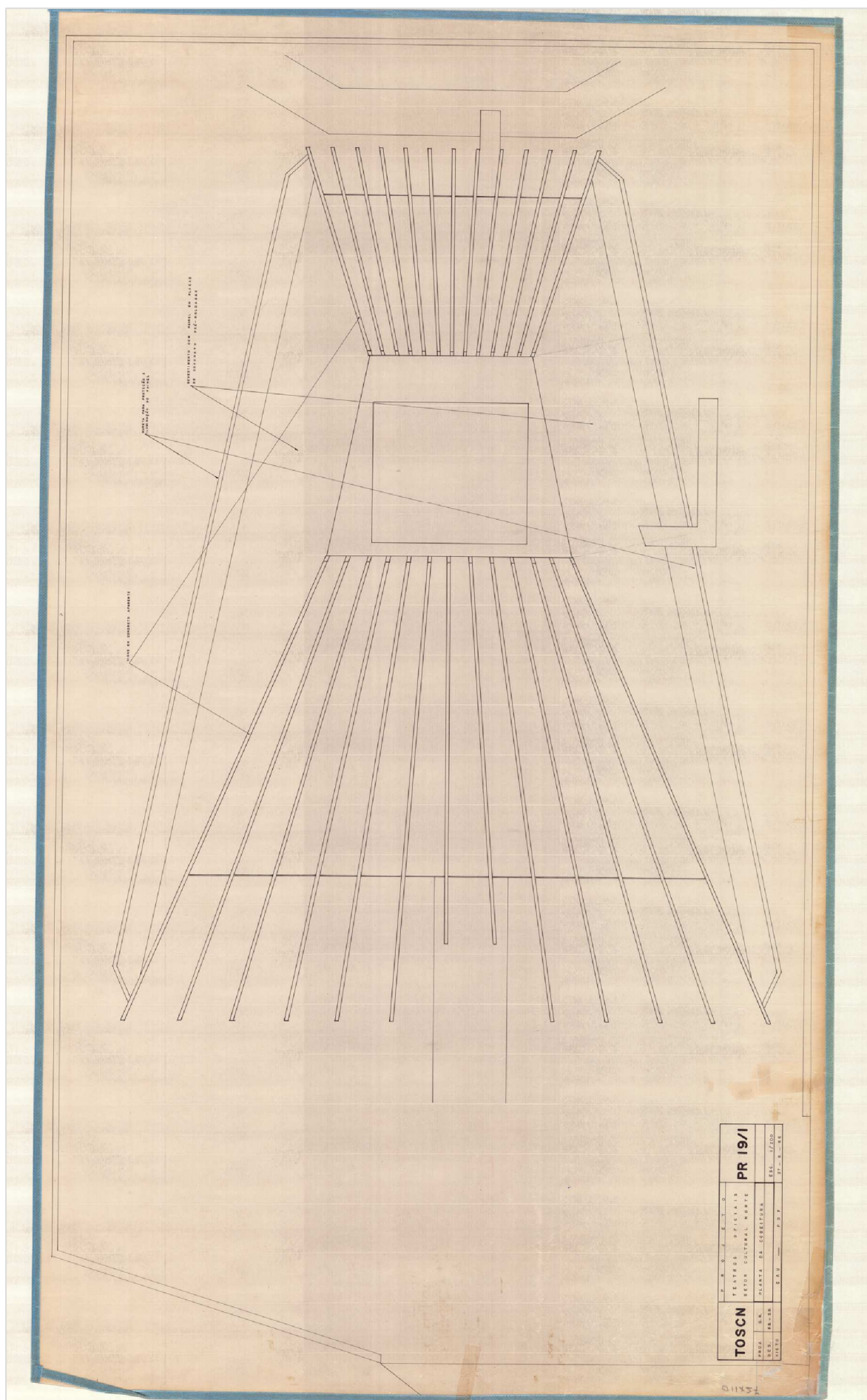
(LF) – Mas confiava no trabalho.

(AF) – Mas confiava. Itamaraty: Milton. Teatro Nacional: Milton. Os mais fáceis: pra outros aí. Sem discriminação, mas realmente, para valorizar o Milton, que eu to falando isso, tal a qualidade do trabalho dele. Ele era indicado pelo Oscar, tá certo? Não entregava à toa isso aí. Então... E o Milton se dava com o Athos de forma muito respeitosa, tinha uma voz assim, tratando o Athos como um senhor, quer dizer, assim, bem formal. O Milton era realmente, nesse momento, mais formal... E você viu o momento dele de grito. Pô, o engenheiro presente ele chamou o peão da obra e manda quebrar a parede, na frente do engenheiro que mandou fazer. Ele não queria saber: tá errado, tá errado. Era desse jeito. E com o Athos tinha essa delicadeza de ver o trabalho do Athos, dava opinião também. O Athos respeitava muito porque o Milton realmente tinha muito conhecimento de construção, de obra. Aí dizia do painel como é que podia ficar aqueles trabalhos em granito e mármore com profundidade, como é que faz aquele corte, como é que ele executa, se é um mármore colado no outro, se você tem uma chapa por trás, outra pela frente. Como é que você vai botar grampo de fixação num material pesado, numa fachada, a execução. Essa discussão tinha, que eu participava já junto em algum momento pra ver, vendo o desenho que vinha do ateliê do Athos, que ele tinha os desenhistas dele lá, e a gente redesenhava.

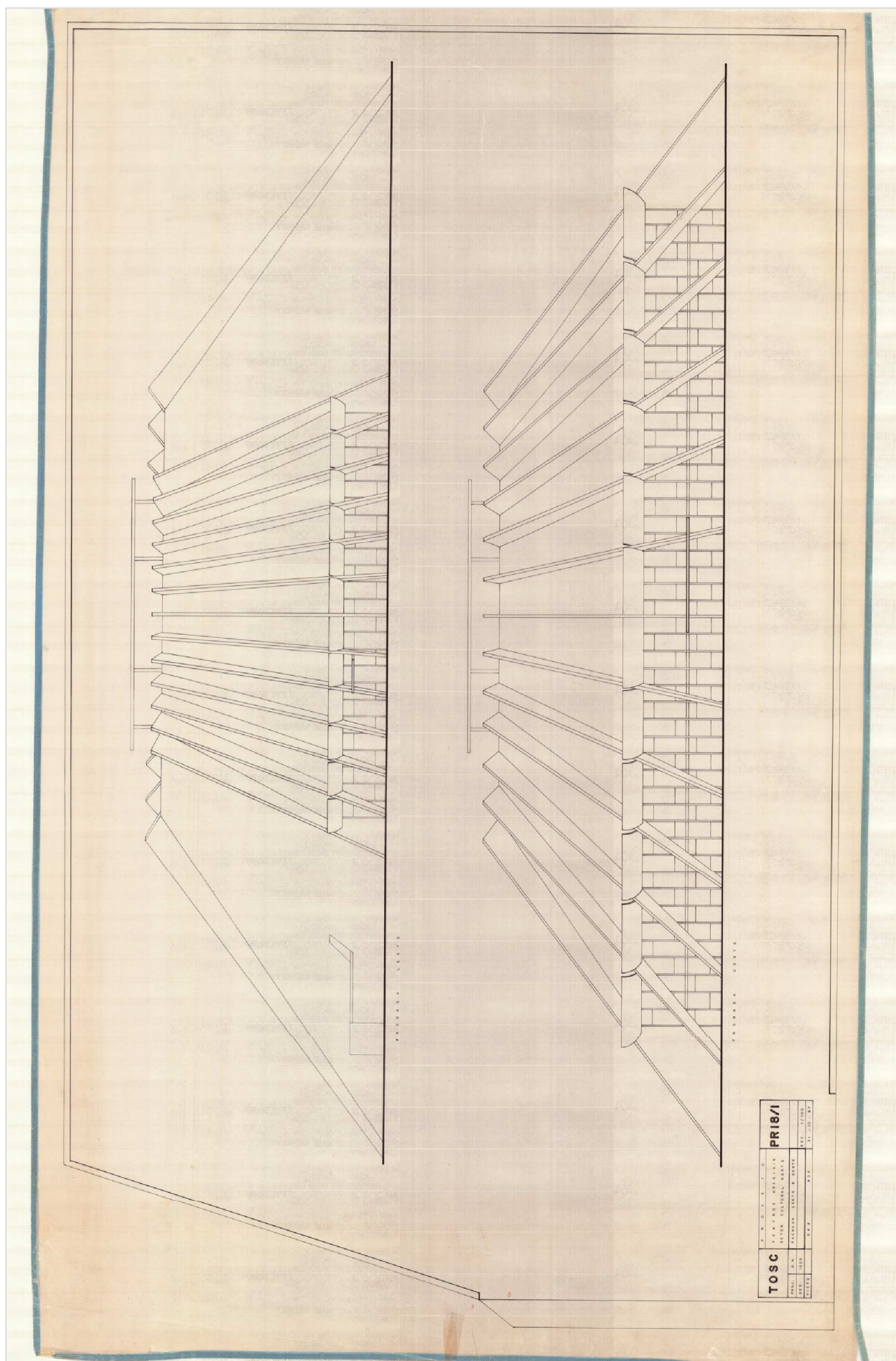
(LF) – Obrigada, professor!

(AF) – Muito obrigado, viu?!

**ANEXO 2 – PROJETOS**







PROJETO ARQUITETÔNICO DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA - 31/10/1967

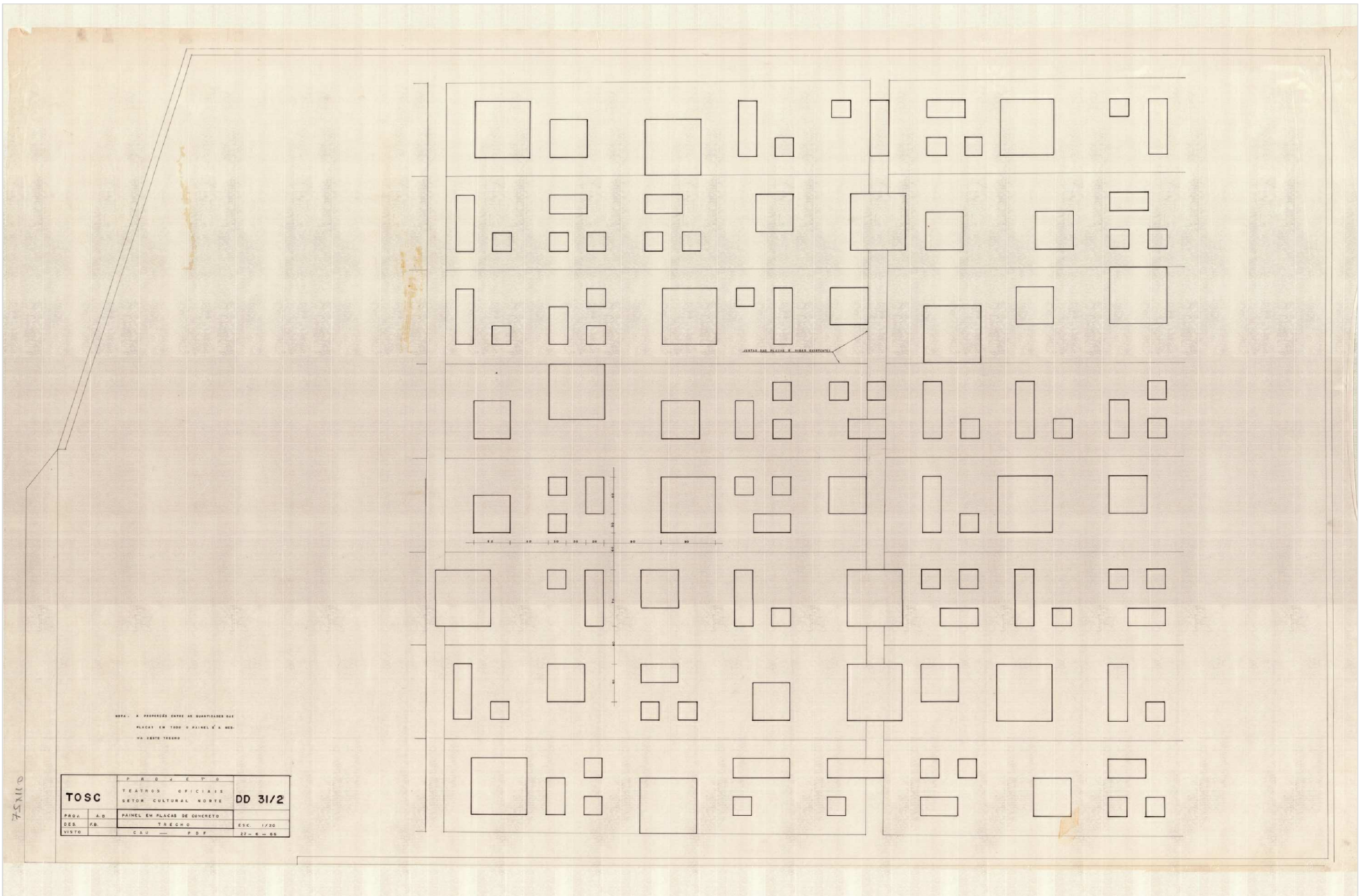
FACHADAS LESTE E OESTE

ESQUADRIAS VERTICAIS

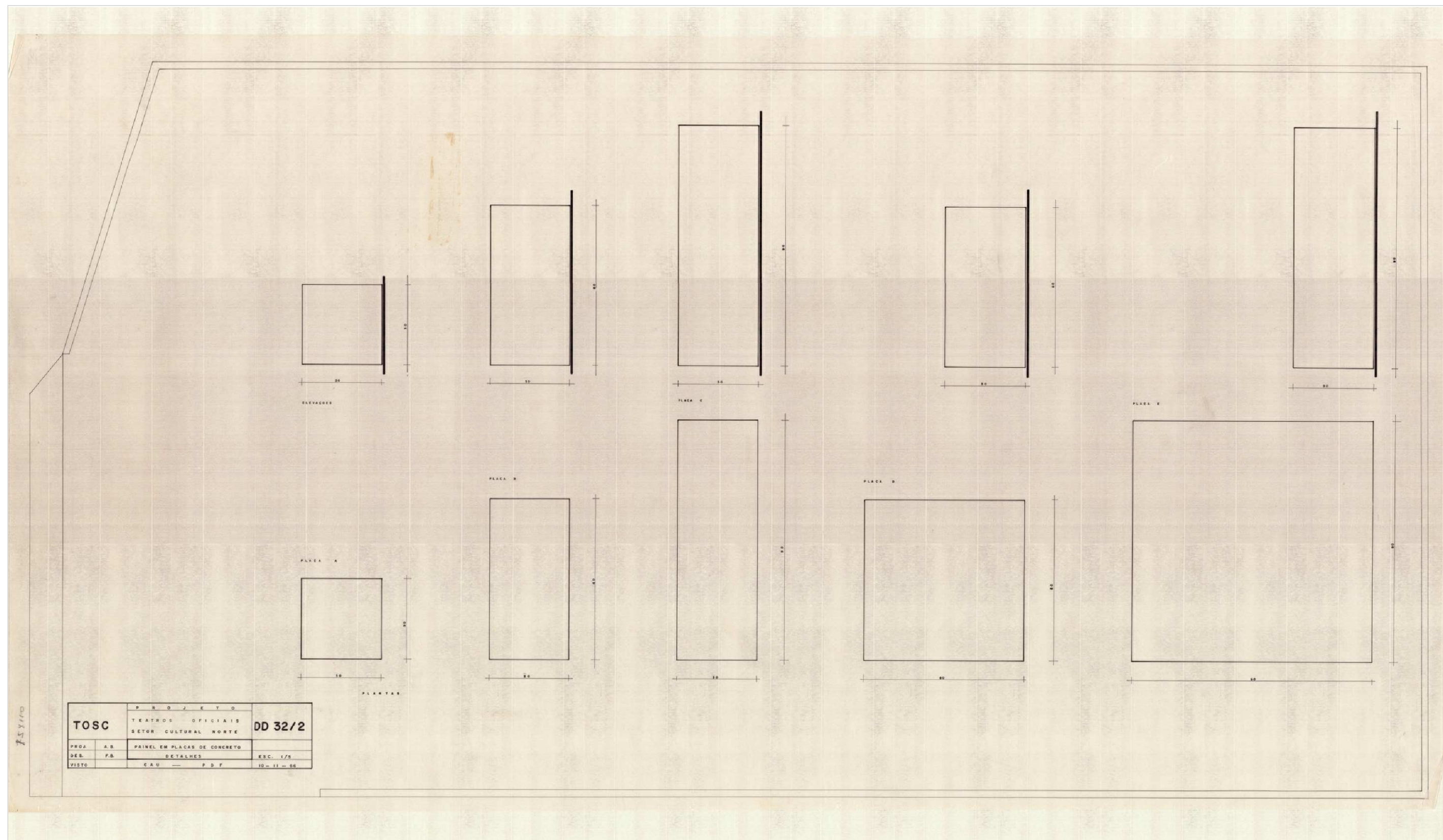
FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

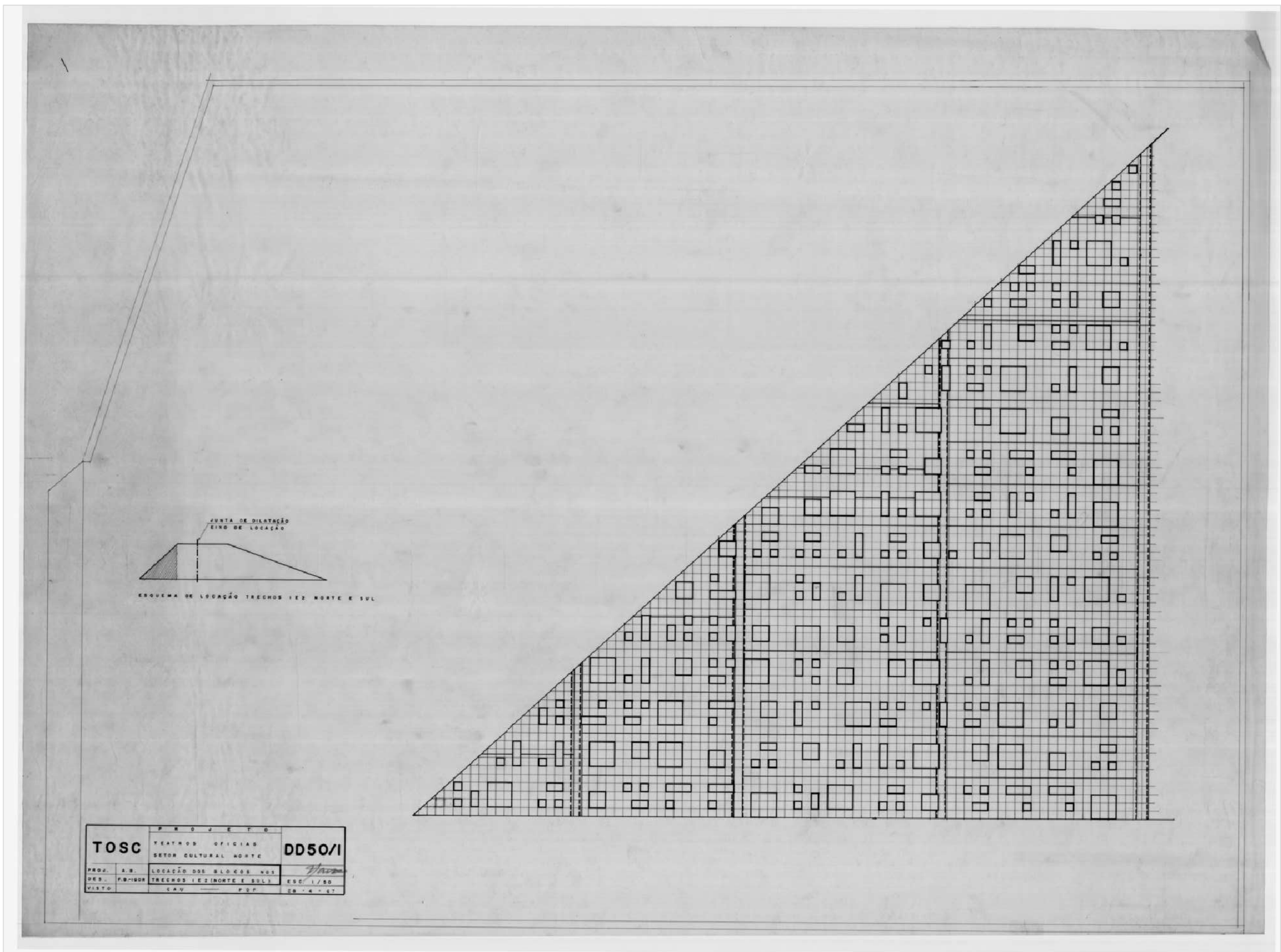
PROJETO  
02











PROJETO ARQUITETÔNICO DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA - 28/04/1967

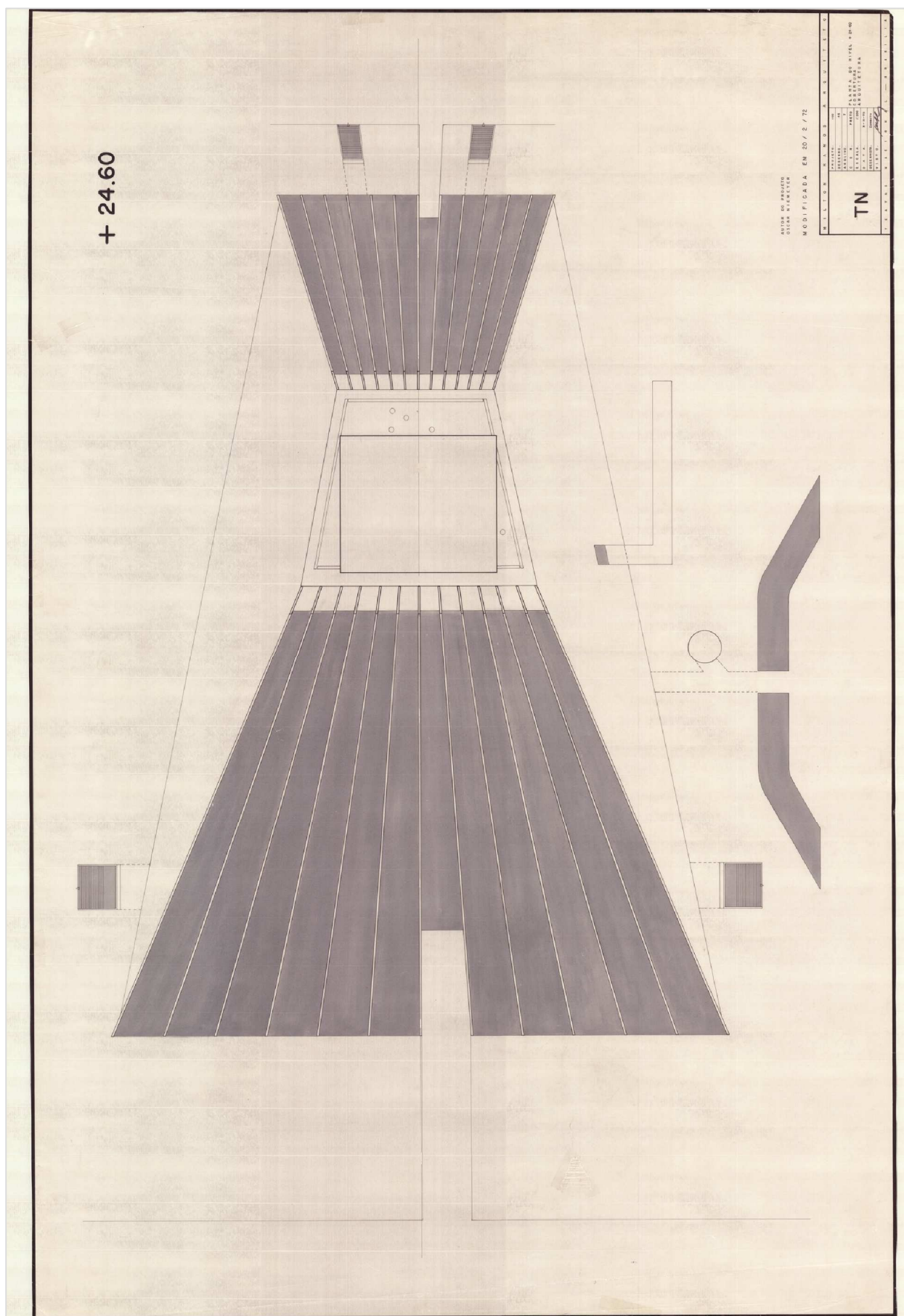
LOCAÇÃO DE BLOCOS DO PAINEL DAS EMPENAS NORTE E SUL

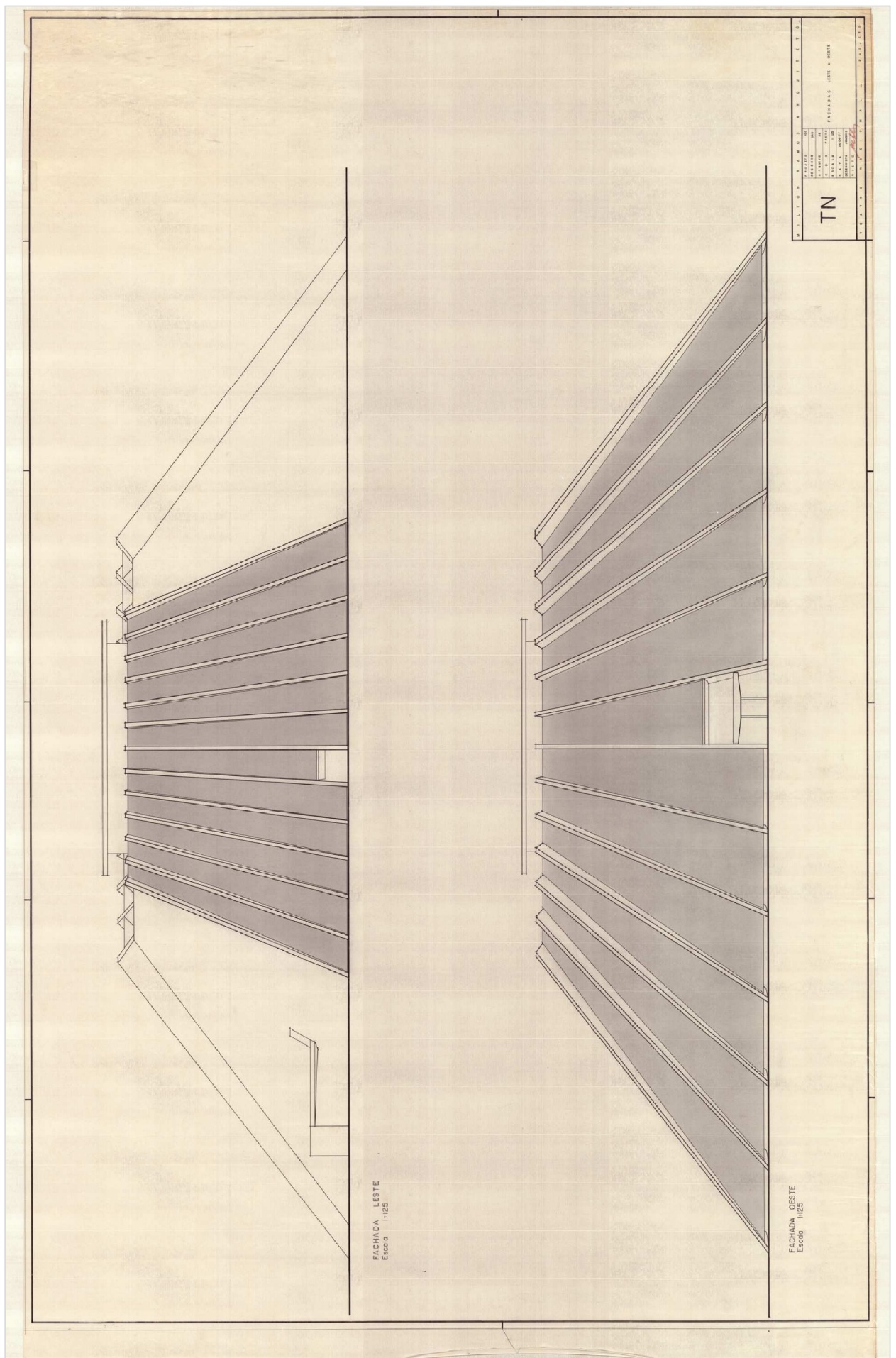
PROJETO DE ATHOS BULCÃO

FONTE: ACERVO DA SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL - SuPAC/SeCult-DF

PROJETO  
05







PROJETO ARQUITETÔNICO DO TEATRO NACIONAL DE BRÁSILIA - 26/04/1977

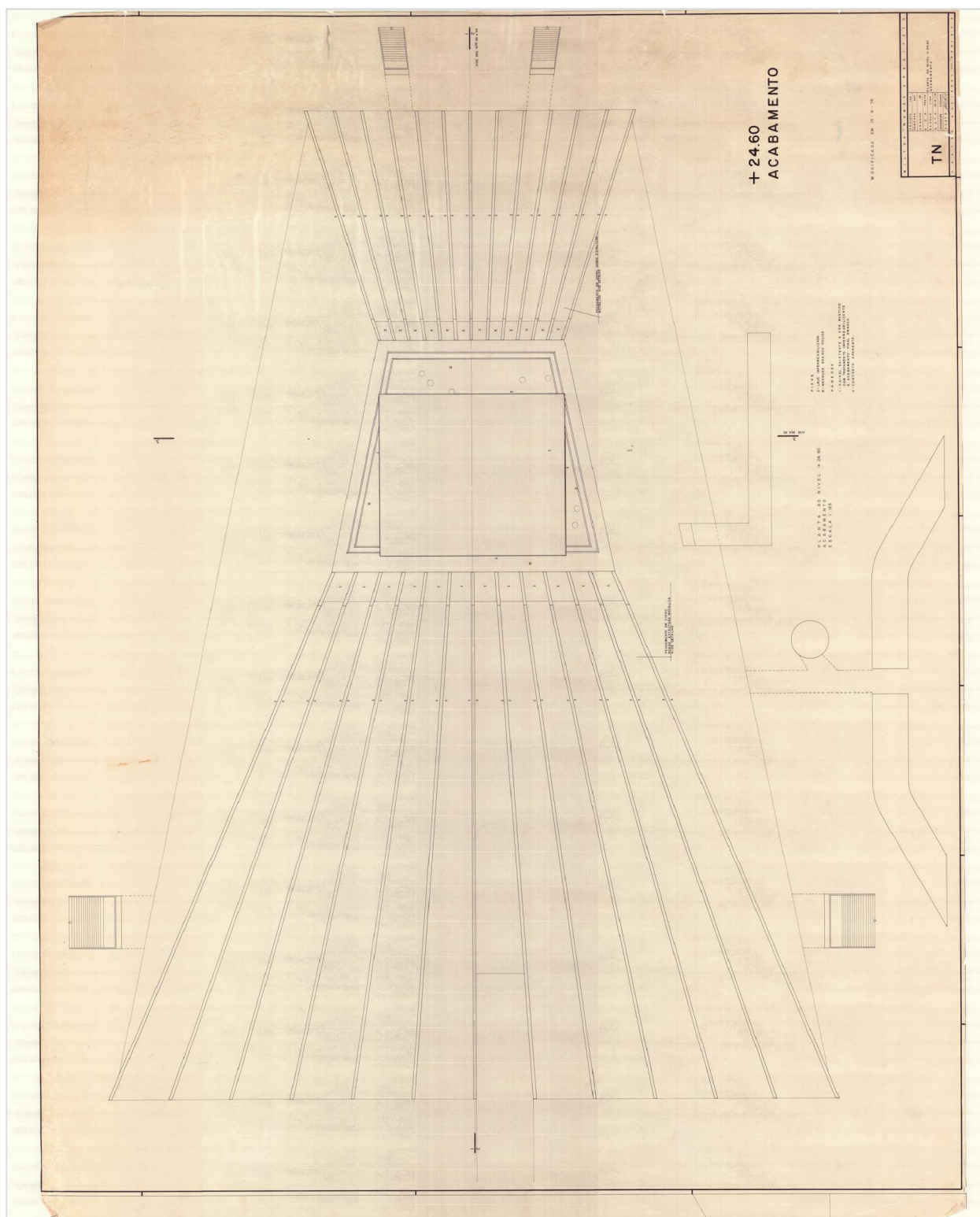
FACHADAS LESTE E OESTE - ESQUADRIAS ENTRE VIGAS

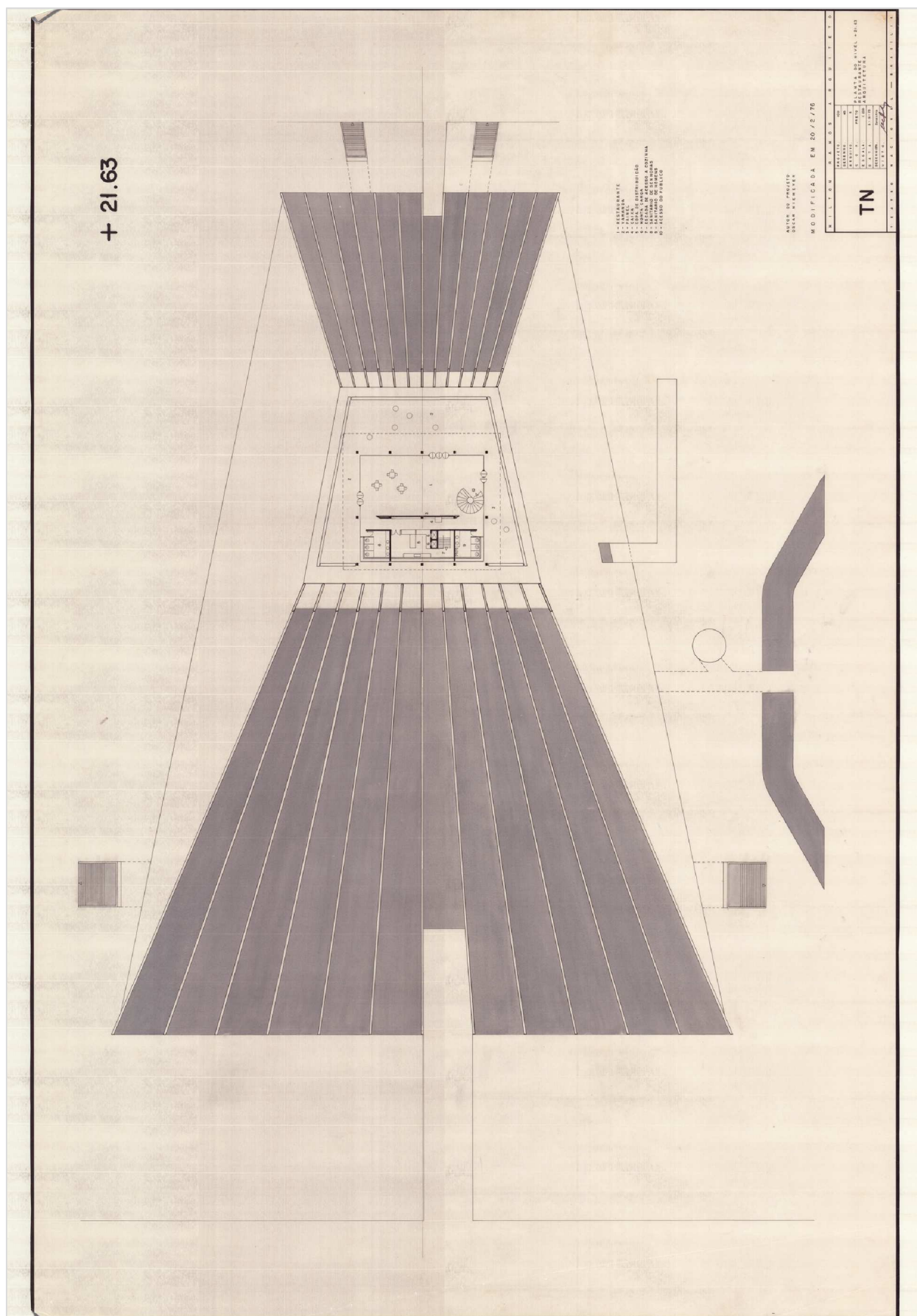
DESENHO PRODUZIDO NO ESCRITÓRIO DE MILTON RAMOS

FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

PROJETO  
07



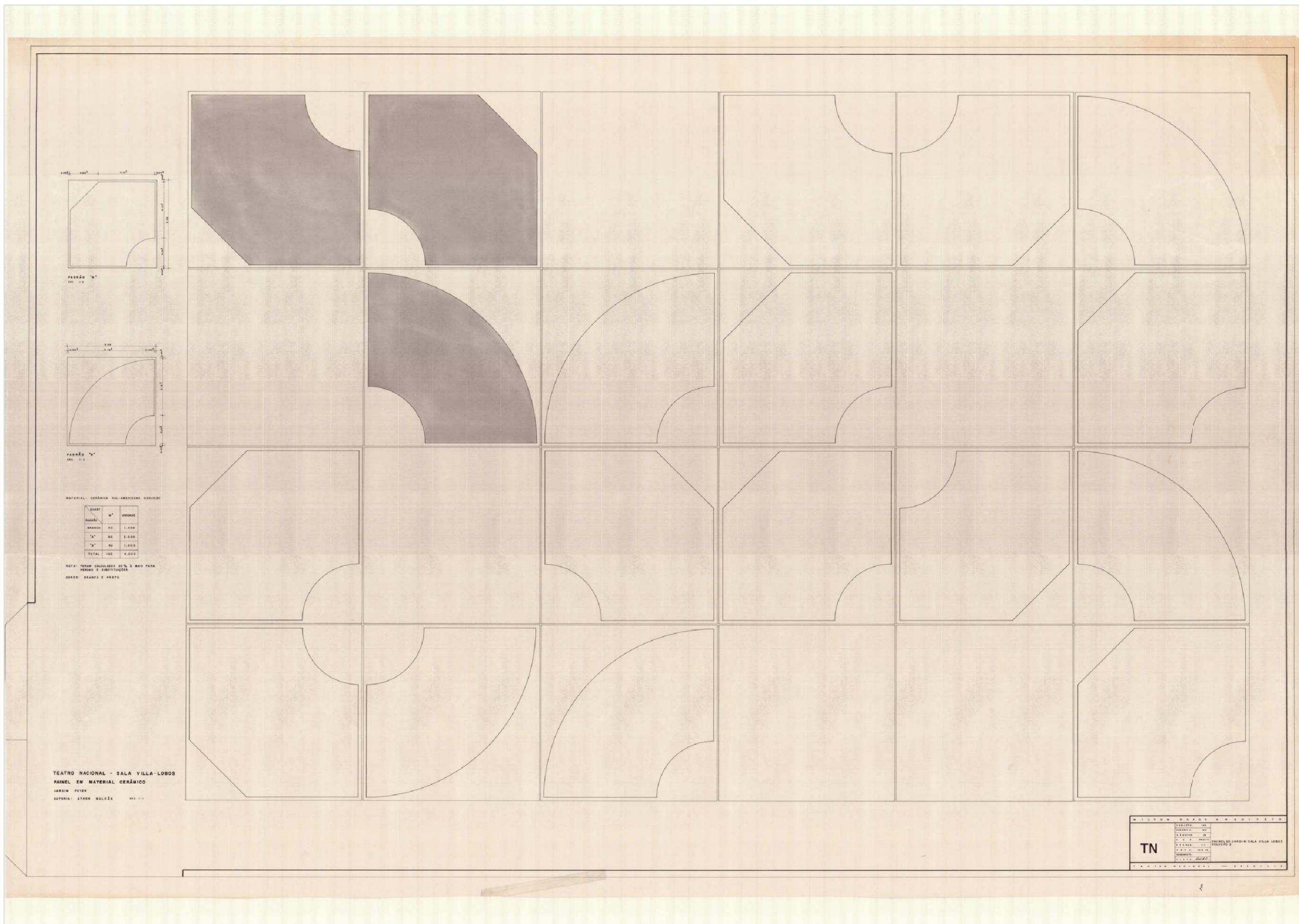
















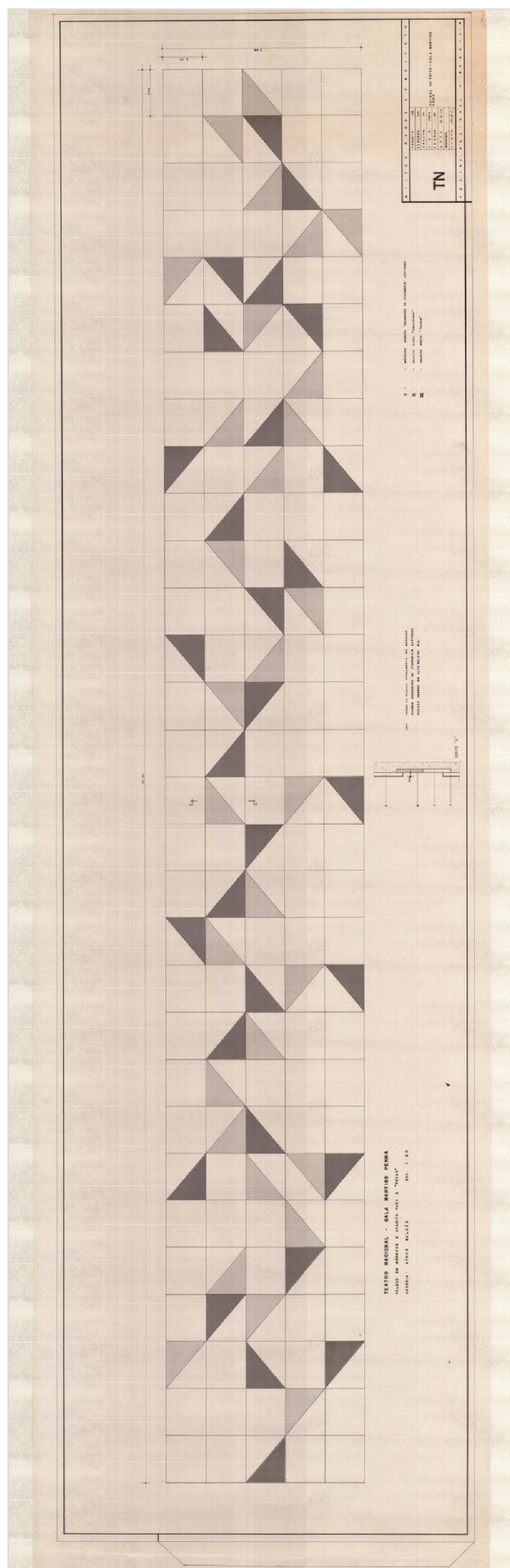
MATERIAL: CERÂMICA SUL-AMERICANA 820 x 0,20 mm  
CORRETO: BRANCO

NOTA: FORAM CALCULADOS 10% A MAIS PARA  
PENDAS E SUBSTITUIÇÕES.

TEATRO NACIONAL - RESTAURANTE DO TERRAÇO  
PAINEL EM MATERIAL CERÂMICO

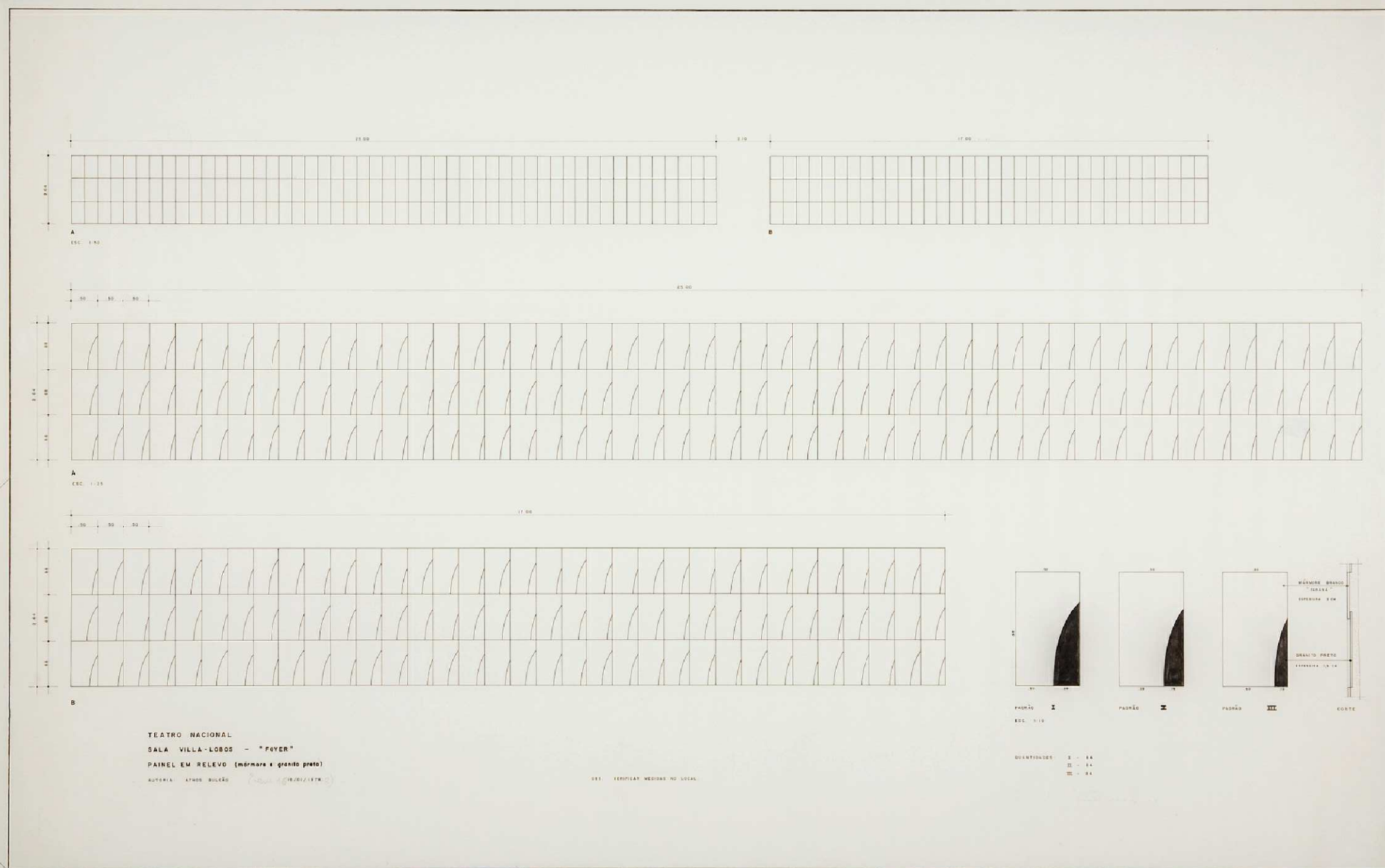
AUTORIA: ARHON BULGĂR. EST. 1944

MILTON RAMOS ARQUITET	
TN	PROJETO 100
	DESENHO 200
	REVISÃO 00
	DATA 01/05/78
	DESCRIÇÃO VÍDEO
	DATA 01/05/78
PROJETO	PAINEL DO RESTAURANTE TERRAÇO
PROJETO	
E N A T O S A G I T A L - B A B I	

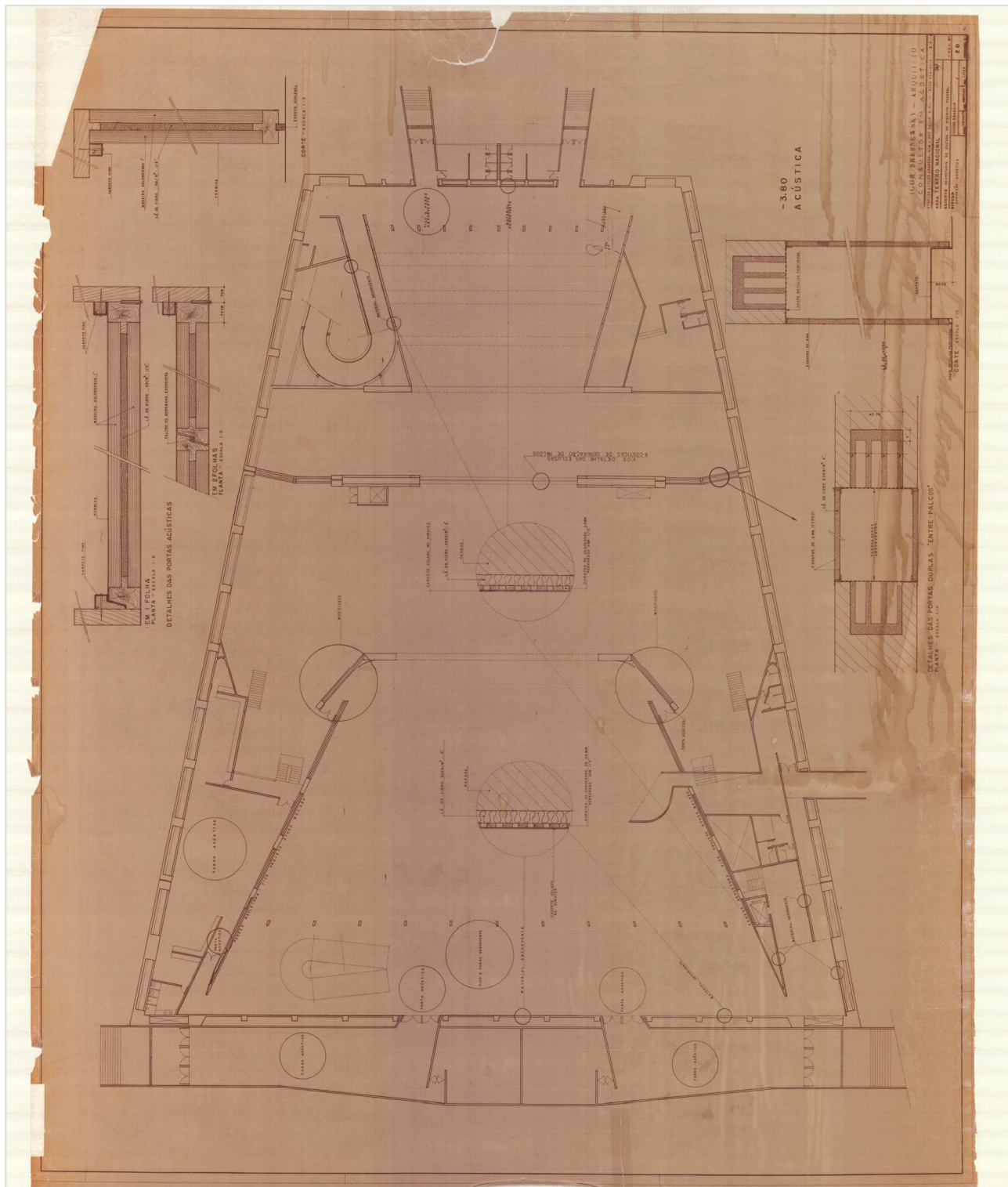












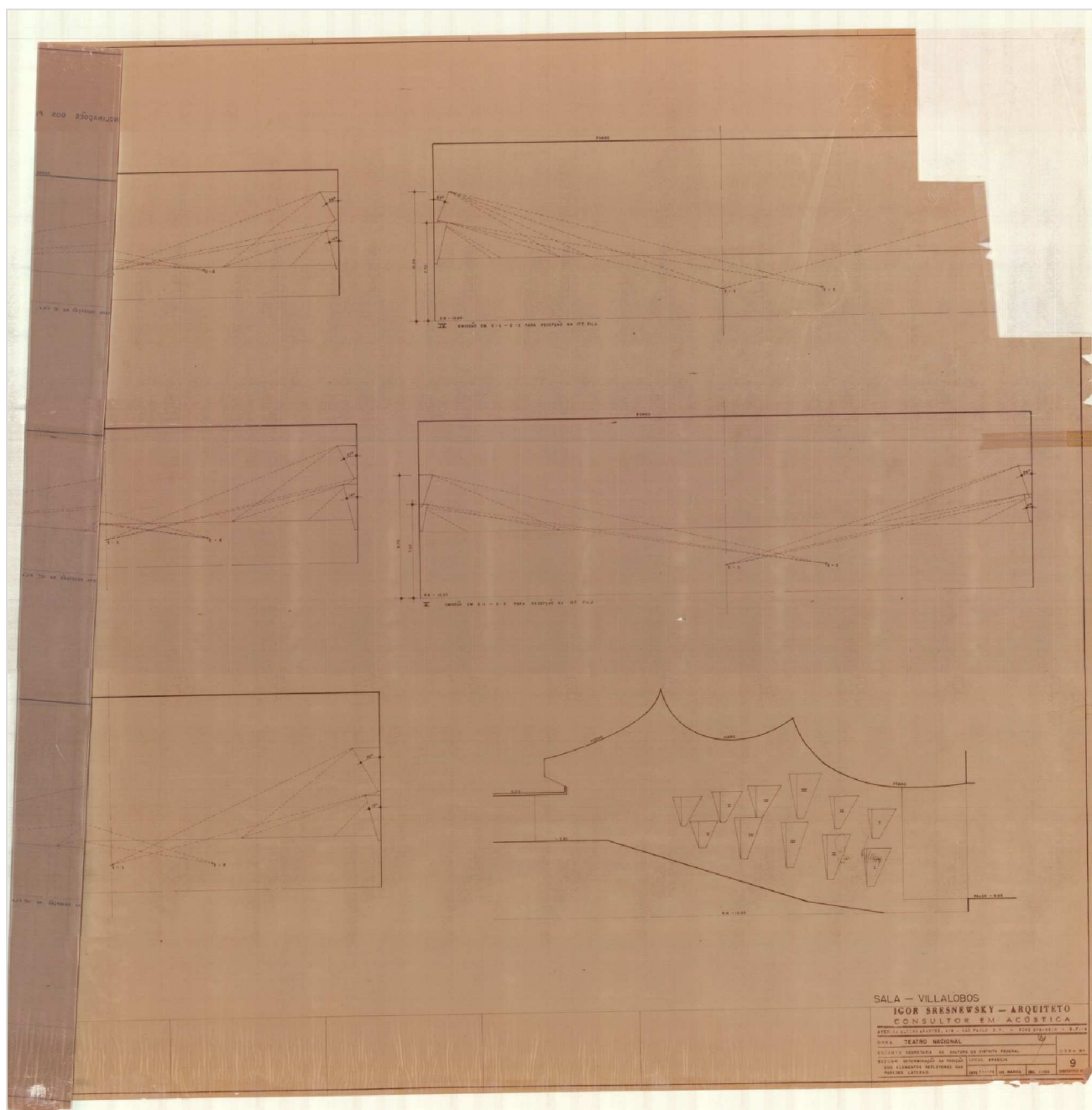
PROJETO DE ACÚSTICA DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA - 06/04/1976

CORREÇÃO ACÚSTICA. INDICAÇÃO DO PAINEL DE ATHOS BULCÃO  
PARA A SALA VILLA-LOBOS . ESCRITÓRIO DE IGOR SRESNEWSKY  
FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

PROJETO  
16





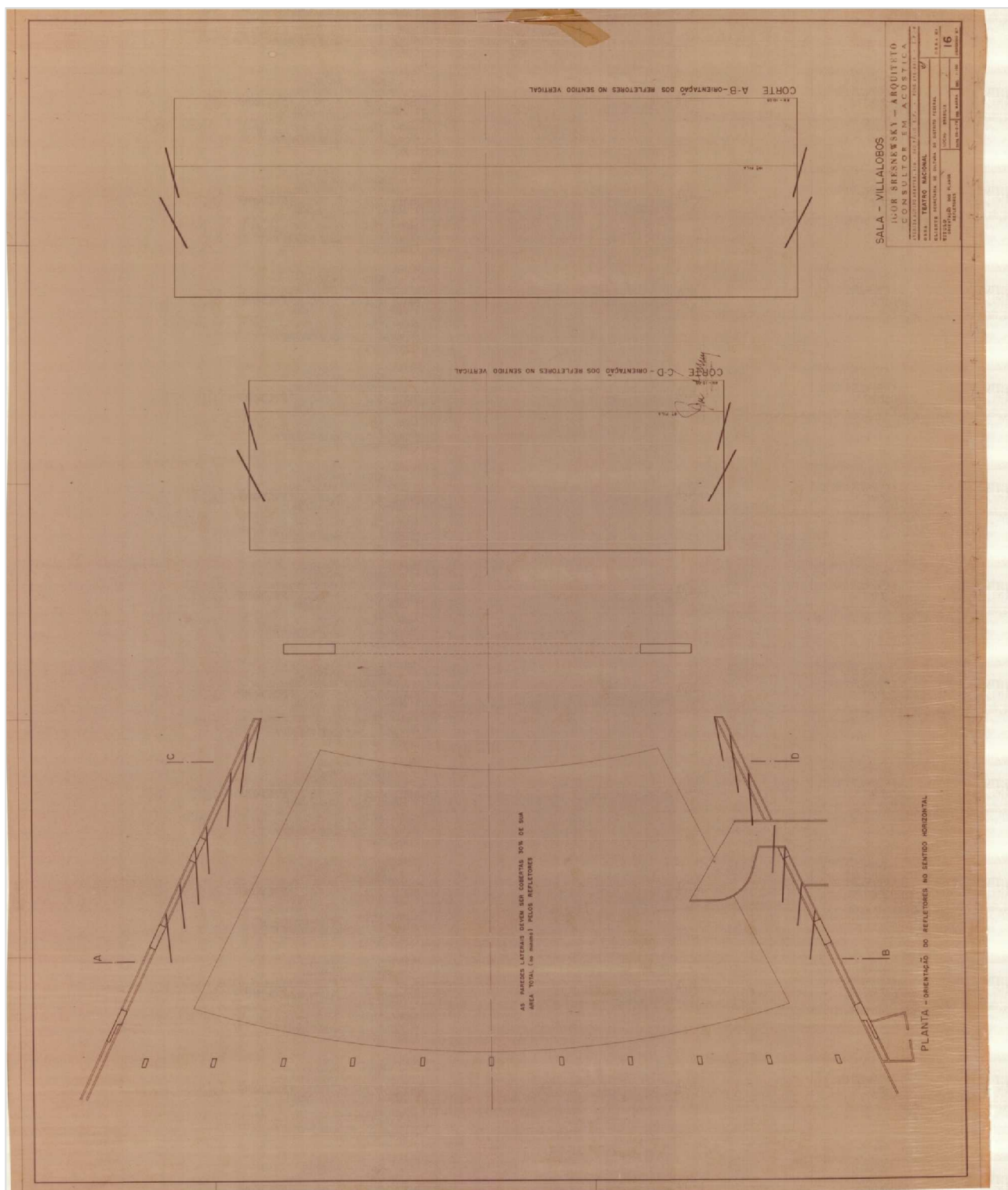


PROJETO DE ACÚSTICA DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA - 07/01/1976

DETERMINAÇÃO DA POSIÇÃO DOS ELEMENTOS REFLETORES  
 SALA VILLA-LOBOS . ESCRITÓRIO DE IGOR SRESNEWSKY

FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

PROJETO  
 18

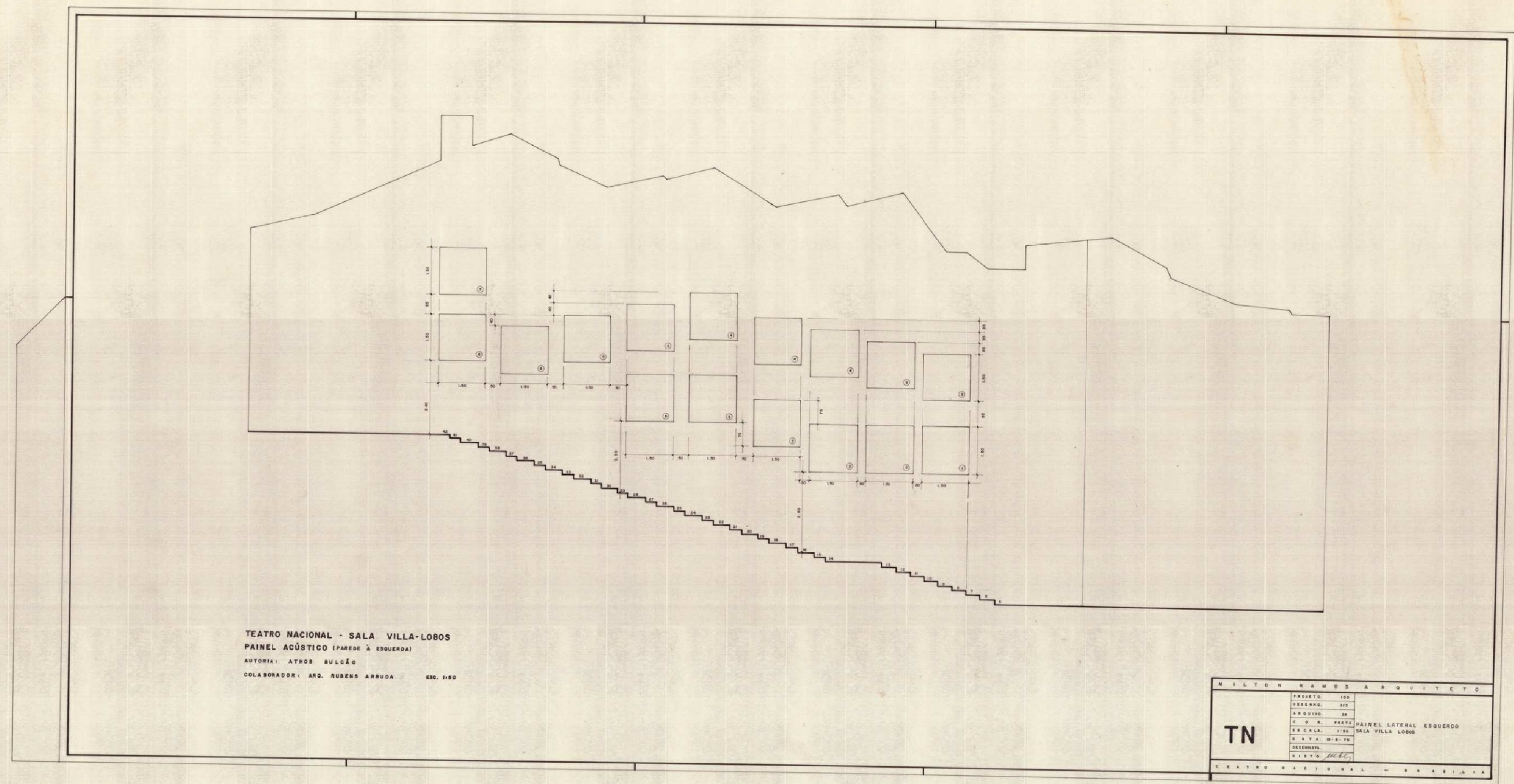




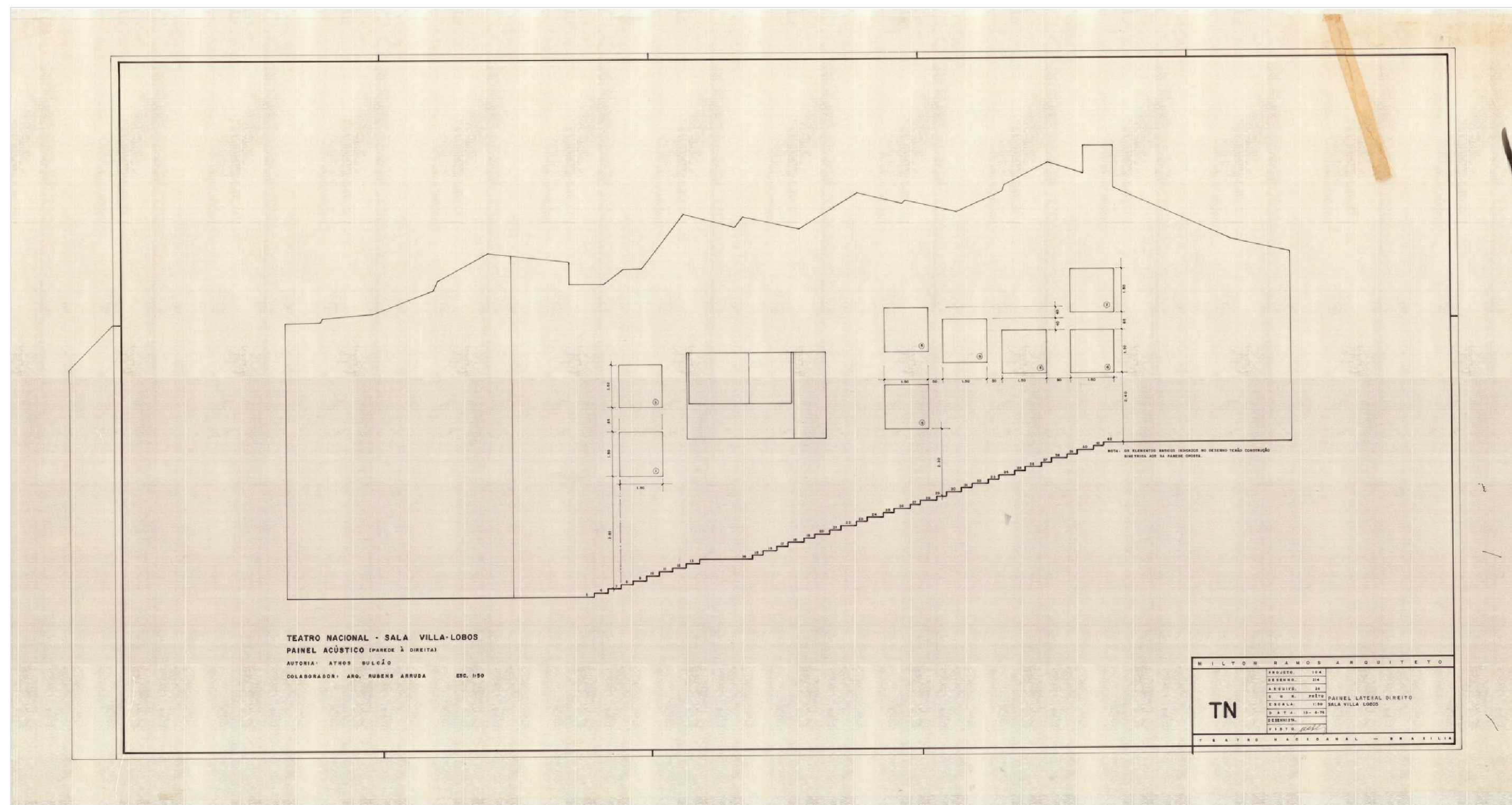


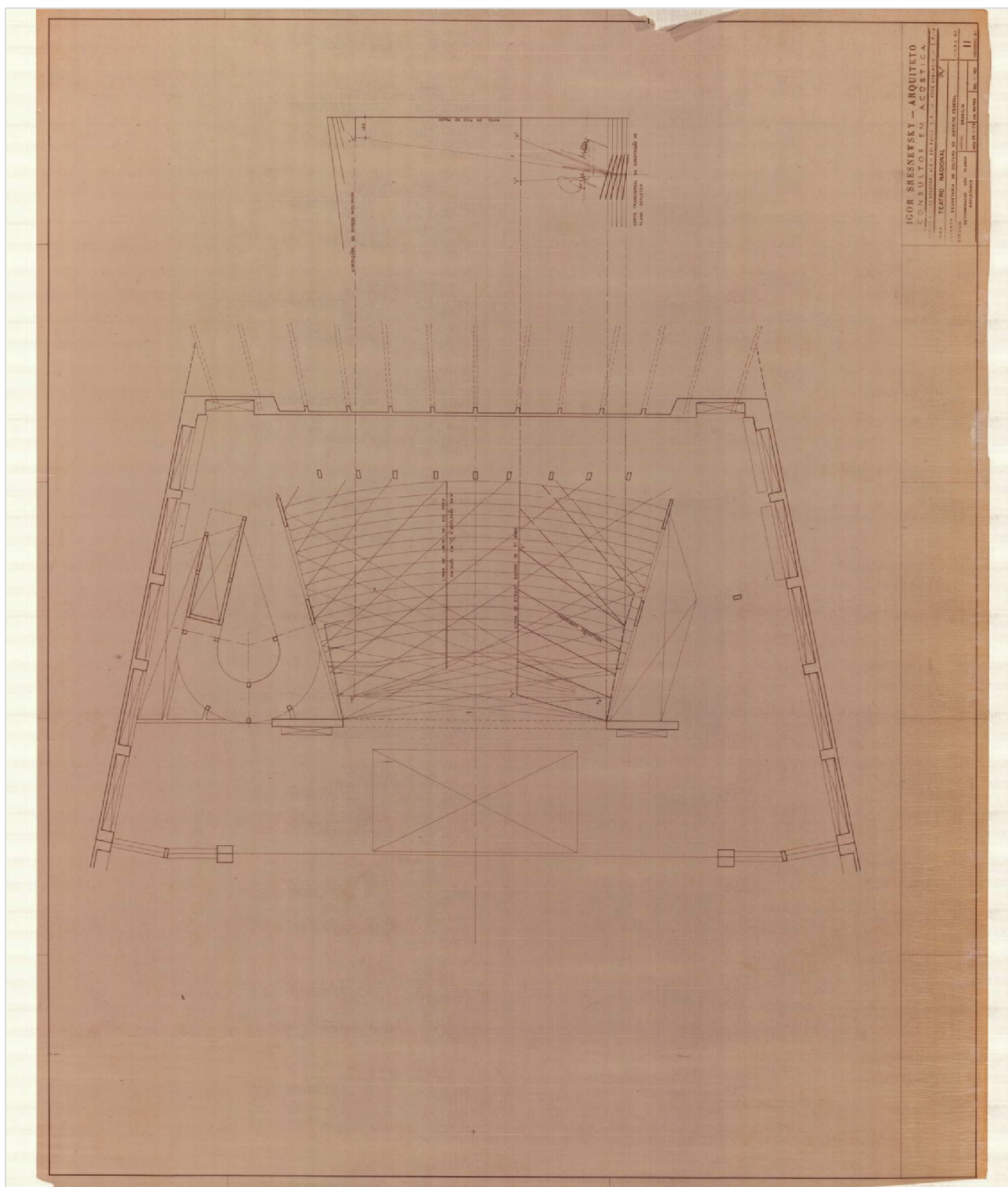
PROJETO ARQUITETÔNICO DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA - 10/06/1976  
DESENHO ESQUEMÁTICO DOS ELEMENTOS DO PAINEL DA SALA VILLA-  
LOBOS . PROJETO DE ATHOS BULCÃO . ESCRITÓRIO MILTON RAMOS  
FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL











PROJETO ARQUITETÔNICO DO TEATRO NACIONAL DE BRÁSILIA - 10/06/1976

DETERMINAÇÃO DOS PLANOS REFLETORES

SALA MARTINS PENA . ESCRITÓRIO DE IGOR SRESNEWSKY

FONTE: ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

PROJETO  
23



